
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07199 442 0

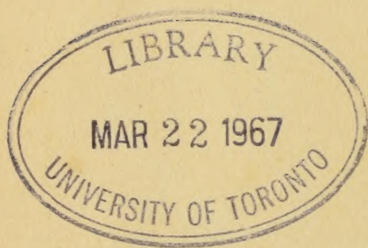
ESCRITOS HEORTÁSTICOS

Felipe Pedrell

AL MAESTRO PEDRELL

ESCRITOS HEORTÁSTICOS

TORTOSA
CASA SOCIAL DEL «ORFEÓ TORTOSÍ»
1911


LIBRARY
MAR 22 1967
UNIVERSITY OF TORONTO

PRELUDIO

Los amigos de siempre, los entusiastas consecuentes y convencidos ideábamos un día la manera de llevar á cabo este obsequio literario tres veces justo y tres veces sagrado. Justo, con el más exacto rigor de justicia de dar á cada uno lo que le corresponde de hecho y de derecho : sagrado, con la más íntima y penetrante piedad, con la más rendida devoción y con el más acendrado de los cariños. Había de ser y ha sido un obsequio lleno de luz y de calor que á raudales brotaría desde todos los puntos de un sistema solar, perfectamente harmónico, y resplandeciente con claridad tal que consolara á cuantos quisieran gozar de ella, dejándose sumergir dulcemente en sus benéficos rayos. Nada, en efecto, ilumina, nada calienta más ni mejor el horizonte del espíritu humano como el sol de la gratitud, que tan raras veces visita el hemisferio de las regiones artísticas.

Corre el pobre artista tras la luz, tras la claridad de la gloria, pero la luz tiene una carrera demasiado veloz para dejarse coger : huye con frecuencia demasiado lejos para dejar en pos de sí la obscuridad más espantosa y el más horroroso vacío, esos dos profundos abismos en donde las más de las veces cae el artista tal vez para una eternidad de olvidos, tal vez hasta que la justicia que habita en los cielos, después que de este planeta la ahuyentaron los hombres, rasgue las nubes y baje de nuevo al mundo, á enderezar algunos de esos grandes é inexplicables entuertos que los hijos de Adán cometemos en virtud de la fruta vedada que aprendimos á gustar desde que heredamos las tristes miserias del orgullo y de la desobediencia del paraíso.

La justicia esta vez ha bajado y habita entre nosotros, y vemos su gloria y su resplandor iluminando la vida y los hechos ilustres de un héroe cuyas fiestas celebramos, para demostrar que al que busca con sinceridad y por encima de todos los trabajos, el engrandecimiento de la nación, la difusión de la cultura, los esplendores del arte y los prestigios de una nobilísima profesión, se le da, aun en esta vida, el cien doblado y todos los demás complementos de una felicidad, humana, al fin y al cabo, pero muy celestial, si se atiende á los efectos suavísimos y casi divinos que experimentan los que la disfrutan como una anticipación de aquellas otras dichas inenarrables que tiene Dios reservadas á los misericordiosos y grandes de corazón, corredentores del Redentor que dijo «sed perfectos.»

Tenemos, pues, hoy héroe y fiestas, trabajos y premios, servicios y gratitud. El héroe es ese hijo de Tortosa y de España que nació, hace setenta años, para recorrer en el mundo artístico una órbita extensa, como la de un vistoso cometa que de tiempo en tiempo envía Dios al mundo, para que le visite con su resplandor y le asombre con su gallardo curso. El maestro D. Felipe Pedrell no es ya aquel hombre tan conocido y tan desconocido, tan amado y tan aborrecido, tan venerado y despreciado en los obscuros tiempos que han pasado ya. Los desdeños, los rencores y los desprecios se arrojaron al fondo de los mares, y del fondo mismo de los corazones de los hombres que en realidad lo tienen ó lo sienten en sus pechos, surgen espontáneamente afectos de reconocimiento intenso, de amor entrañable, de veneración profunda hacia ese héroe cuyas glorias cantamos por un deber de piedad y de justicia sin reparar en la fragilidad humana que fácilmente se ofusca cuando se ve ensalzada y glorificada.

Es preciso tener en cuenta que se trata del patriarca de una gran familia, que, al fin de su carrera venturosa, logra recoger en su seno y en torno suyo los frutos que sembró diligente y solícito.

Por eso es ésta una fiesta de familia, en que la piedad filial, cobijada bajo la blonda cabellera blanca de su progenitor, cae de hinojos ante él, primero para recibir su bendición santificada con el sudor y el trabajo de largos años de cuidados, y luego para dar gracias al autor de tantos beneficios, para celebrar con gozo íntimo y expansión fraternal el honor que en la familia ha redundado, y que no es posible ocultar, porque sería violentar y destruir las leyes más inquebrantables de la misma naturaleza. Quien no mire este libro y esta fiesta bajo este punto de vista, no podrá compren-

der en modo alguno por qué el padre goza con la vista de los hijos que ha formado, y por qué los hijos saltan de placer al celebrar las glorias del padre que después de mil desvelos los deja en posesión de una rica herencia, capaz de crecer y multiplicarse por muchas generaciones.

Éste es el espíritu que nos anima : espíritu, en verdad, sublime en sí mismo y perfecto, porque es noble, generoso, dulce, atractivo y grande con la grandeza imponderable que en las relaciones de paternidad y filiación subsiste. Justamente, cuando de llevar á cabo un obsequio así, verdaderamente ideal, discurríamos, sonó en la familia el nombre de *homenaje*, esa palabra medioeval de que tanto se ha abusado en los tiempos modernos para hacer coro á muchas injusticias, para designar con honor nombres llenos de ignominia, para hacer postrar ante un ídolo feudal todo un ejército de vasallos inconscientes y engañados. Pero aun en la acepción más elevada de esa palabra *homenaje*, signo de sumisión al señor, rendimiento y vasallaje al caudillo, latía un concepto que no era precisamente expresión exacta de nuestra idea ni de la fiesta familiar y sagrada que tratábamos de celebrar. Se hacía necesario evitar el equívoco, y para designar con un nombre en realidad clásico, aunque ya poco conocido, todo el carácter de la festividad, dimos en la palabra *heortásticos*, que dice todo un poema de cosas que sentimos y tratamos de hacer sentir.

῾Εορτή (*heortee*) llamaban los griegos á toda fiesta sagrada ó profana; de ahí ἑορταζειν (*heortazein*), celebrar una fiesta ó regocijo popular, y el adjetivo ἑορταστικος (*heortásticos*), todo lo relacionado con semejante fiesta.

Ya se ve que más que *homenaje* de servidumbre y vasallaje es la que traemos una fiesta popular, en que la ciudad de Tortosa viste sus mejores galas y salta de júbilo y se acerca al templo del arte donde es coronado un hijo ilustre y un padre de muchos hijos en la fe artística; donde los pontífices de todo el mundo, reunidos en solemne asamblea, cantan desde las páginas de este libro himnos heortásticos é historias fieles, celebran luchas y triunfos, conmemoran hazañas dignas de imitación, dan lecciones de trascendentales estudios, que no, por ser heortásticos, pierden su carácter de profunda y experimentada enseñanza. Es realmente consolador que en nuestra patria tengan eco las manifestaciones que fuera de ella tiene con frecuencia lugar en este sentido. ¿Quién no recuerda las fiestas en honor de Riemann que en 1909 se celebraron en

Leipzig? ¿Están tan lejos los festivales Strauss y Mahler, por no citar sino hechos recientes parecidos á los que suceden este día entre nosotros? Y si Riemann, Strauss, Mahler, son dignos de tanto honor por sus celebrados libros y ponderadas partituras, la obra inmensa de Pedrell compositor, de Pedrell escritor, de Pedrell historiador, de Pedrell comentador y educador y padre y amigo, ¿no merece los honores de una grande y solemne festividad, que glorifique, sino cada uno de los innumerables puntos y comas musicales y literarios, al menos todos y cada uno de sus actos nobilísimos, de sus empresas felices, de sus obras ilustres, señaladas, portentosas?

Así lo ha comprendido todo el mundo : el Papa de la música sagrada, el artista y protector de artistas, Su Santidad Pío X, que ha enaltecido á nuestro héroe con una distinción elevada; los Prelados más conocidos en España por su protección al arte sagrado de los sonidos; los Poderes moderadores de la nación y personajes ilustres, los musicólogos de todas las naciones y el pueblo fiel, formado por las enseñanzas de nuestro maestro. Testigos el entusiasmo que en las revistas y en los periódicos se ha desbordado y esa numerosa subscripción nacional en la que desde la viuda del cornadillo hasta el poderoso de grave continente han depositado con afán sus ofrendas generosas. Todo esto da bien á indicar la nobleza de la fiesta, la grandiosidad del acontecimiento y la oportunidad de dar cima á una empresa que empezó á brotar como un hilo tenue de agua, para convertirse en océano inmenso de caridad, de amor, de admiración justa y debida.

Sello por un momento mis labios para que juntos oigamos todos el piadoso concierto de ese *hossana* jubilar, que llena el pecho de inefable consuelo :

Pivs PP. X.

Dilecte fili, salutem et Apostolicam Benedictionem. Significat Nobis Apostolicus in Hispania Legatus te catholicum virum religiosis sensibus exultum, triginta per annos indefesso studio Sacræ Musicæ operam impendisse, summaque sedulitate consuluisse ut ipsius numeri iuxta normam Pontificalium decretorum exprimerentur. Novimus autem artis huius peritiam singulare tibi nomen comparasse, Derthusæque in tua natali urbe, adventante Septembri mense sollemnes tibi instrui honores, auspicata occasione qua septuagesimum ætatis tuæ annum implebis. Ut igitur tuo huic festo Pontificiæ voluntatis pignus accedat, his te litteris Equitum Commendatorum Ordinis S. Silvestri Papæ eligimus, facimus atque in amplissimum ipsum Equitum cœtum enumeramus. Tibi proinde concedimus ut propriam Equitum huius Ordinis et gradus vestem induere ac

proprium item insigne gestare queas, nempe maioris moduli Crucem auream octogonam, alba superficie, Imaginem S. Silvestri Papæ in medio referentem, quæ tænia serica, rubro et nigro coloribus distincta, extremis oris rubra, collo circumducta, dependeat. Ne quid vero discriminis tam in veste quam in Cruce huiusmodi gestandis contingat appositum schema ad te transmitti iussimus. Datum Romæ apud S. Petrum sub anulo Piscatoris die XXIV Juli MCMXI Pontificatus Nostri Anno Octavo.—R. Card. Merry del Val a Secretis Status.—Dilecto filio domino PHILIPPO PEDRELL, Musices magistro, Barcinonem.

(Hay un sello que dice: «PIVS X. PONT. MAX.»)

†

PAX

ABBAYE SAINT-PIERRE
DE SOLESMES

QUARR ABBEY :
RIDE : ISLE OF WIGHT.

Monsieur le Président de l'*Orfeó Tortosí* :

C'est avec une vraie joie que je m'associe aux honneurs que vous allez décerner à votre grand maestro Monsieur Pedrell; jamais de tels honneurs n'ont été mieux mérités. Afin de témoigner au vénéré maestro l'hommage de ma plus sincère admiration pour ses magnifiques travaux, je voudrais vous envoyer une étude digne de lui; malheureusement, en ce moment, ma santé ne me permet pas de franchir les limites ordinaires de mon travail quotidien et, à mon grand regret, je me vois forcé à applaudir à vos efforts par cette simple lettre, et à souhaiter le succès le plus complet à votre patriotique entreprise.

Puisse cette manifestation populaire réjouir le cœur de votre maître, qui a tout souffert pour son art bien aimé!

Votre très respectueusement dévoué,

F. ANDRÉ MOCQUEREAU.

2 Juin 1911.

A Filippo Pedrell, all' artista geniale che ha saputo dar vita e calore ad espressioni attinte al carattere eminentemente nazionale dell' arte musicale spagnuola, ed all' homo dotto ed infiammato d'amor patrio, che ha saputo, divulgandole, far apprezzare le opere magnifiche dei classici compositori iberici raccogliendone le produzioni disperse e neglette, invio un saluto d' amico ed un augurio di collega e d' ammiratore a Lui legato dal caro ricordo di un' esecuzione del poderoso *Prologo* dei *Pirinei* che ebbi l' onore di dirigere a Venezia fra il plauso entusiastico del pubblico e le lodi incondizionate della Stampa.

M. Enrico Bossi.

Direttore del Liceo Musicale di Bologna.

3 giugno 1911.

Alla Spettabile Direzione del *Orfeó Tortosí* :

Tortosa.

Domando perdono se tardo a rispondere, causa un lungo male agli occhi e molte occupazione pel mio giornale, e famigliari. Mi duole non poter concorrere con qualche lavoro alla bella e dovuta opera pell' illustre, e caro mio amico F. Pedrell, ma il mio cuore non mancherà certo a esprimere tutta la stima, e l' amore pel grande Maestro. Mando anche il mio plauso, e le mie congratulazioni pell' ottimo pensiero avuto da codesta spettabile Direzione di festeggiare in sì bella maniera il vostro grande Maestro, illustrazione della Spagna e del mondo musicale intero.

Ossequi e saluti dall obligatissimo e devotissimo

Prof. Gius. Terrabugio.

Milano, 16-5-11.

* * *

Nada más justo. El Wagner español, como se le nombra entre los críticos musicales de Italia; el genio músico, celebrado en Francia, hasta el extremo de intentar vindicarlo como gloria propia; y la autoridad crítica hispana, acatada con mayor veneración en Alemania, que tan bien sabe aquilatar el valor de los genios: Felipe Pedrell, en una palabra, bien merece ser honrado y conocido en su propio suelo, donde tanto tiempo ha vivido ignorado de sus compatriotas, no obstante sus numerosas producciones, algunas de las cuales, como el *Diccionario técnico de la Música*, reconocido como el mejor en su género; *Hispaniae Scholae Musica Sacra*, obra de sabor profundamente religioso; la trilogía *Los Pirineos* y *Calisto y Melibea*, de fama mundial entre los profanos: son, por sí solas, suficientes para crear un nombre glorioso y una reputación bien cimentada.

Podrán, quizá, los inteligentes discutir la inspiración y dotes de Pedrell como compositor, y hasta sus opiniones como crítico musical; pero la paciente tenacidad desplegada por él para recopilar y vulgarizar las obras de nuestro Victoria; su genial acierto en la restauración de la música de Cabezón; y, sobre todo, sus casi proféticos atisbos de regresión á las hermosas melodías gregorianas, que, veinte años después, han sido objeto preferente del *Motu proprio* sobre música religiosa de S. S. Pío X, cualidades que son indiscutibles y dignas de sinceros y calurosos aplausos.

Al enviar nuestra adhesión entusiasta al homenaje que se proyecta, sentiríamos que, sobre ser tardío, no resultara digno de los grandes merecimientos del cultísimo y modestísimo Pedrell, alma que ha sido de todas las revistas musicales españolas y brillante colaborador de las principales del extranjero.

† ENRIQUE, ARZOBISPO DE SEVILLA.

13 Junio de 1911.

* * *

J'ai loué de mon mieux l'œuvre insigne de Felipe Pedrell; au moins, une partie de son œuvre; le reste est digne d'une égale admiration. Le reste, c'est le monument élevé par un maître de l'Espagne moderne aux maîtres espagnols d'autrefois; c'est le culte rendu par l'auteur des *Pirineos* et de *La Celestina* à la gloire des Moralès et des Guerrero, des Comès et des Cabezon, et surtout de l'incomparable, de l'insigne Victoria.

Por nuestra música : Compositeur, éditeur, que n'a pas fait un Pedrell pour la musique de son pays! Le trésor national fut par lui non seulement gardé, mais accrû. Pedrell est un de ceux dont la parole et l'exemple, dont la doctrine et la pratique auront le mieux démontré la sottise et la fausseté du trop fameux adage : «L'Art n'a pas de patrie». C'est à sa patrie qu'il a demandé tous les éléments, toute l'inspiration de son art. Sa première grande œuvre, *Los Pirineos*, s'appelle elle aussi *Patria*!

Musicien national, Pedrell est de plus un musicien populaire. Artiste éminent, il n'a pas dédaigné de prendre pour collaborateur l'humble génie de la foule, et cet heureux concours ne fait pas la beauté la moins originale et la moins savoureuse de *La Celestina*.

Pedrell, enfin, s'est partout montré, fut-ce au théâtre, un grand artiste religieux. Il le sera plus encore. Après *Los Pirineos* et *La Celestina*, qui figurent la Patrie et l'Amour, la dernière partie de

la trilogie prendra pour sujet et pour titre *Fides*, la Foi. Ainsi les trois modes principaux de l'idéal amoureux auront reçu l'hommage du musicien.

Est-il de plus beau partage et, dans notre temps, pour lui, plus salutaire leçon? Le présent livre n'ayant d'autre dessein que d'honorer le maître qui nous la donne, nous sommes heureux d'y inscrire notre modeste nom.

Felipe Pedrell nous annonçait il y a peu de jours, en nous envoyant son volume *Jornadas de Arte*, qu'un second suivrait, puis un troisième, lequel s'appellera, dit-il, *Obra de amor*. «Obra de «amor, porque el arte es esto y nada más que esto : obra de amor «á Dios, á nuestros semejantes y á la patria, y, á la vez, obra de «perfeccionamiento del propio individuo.»

Que Pedrell nous pardonne si nous livrons ainsi le secret de sa correspondance. Mais en vérité nous ne saurions trouver de plus belles paroles, que celles du grand artiste, pour définir son art et pour le glorifier.

CAMILLE BELLAIGUE.

París, Juin de 1811.

* * *

El homenaje á Pedrell no solamente es simpático para mí, sino hasta obligatorio.

Su gran talento, su erudición pasmosa, sus trabajos meritísimos, ya para dar á conocer la música antigua de nuestros clásicos, ya para continuar la obra de éstos, principalmente en lo que atañe á la parte religiosa, todo ha contribuído á dar tal notoriedad al insigne maestro, que no pude menos de invitarle á que consagrase á Mallorca alguna composición nueva, para enriquecer el Manual de Peregrinaciones que procuré iniciar para los devotos que visitan colectivamente nuestro Santuario de Nuestra Señora de Lluch. Y como quiera que la generosidad del Sr. Pedrell no es inferior á su potencia intelectual, poseemos una excelente obra original suya, el salmo *Ecce nunc*, que se canta en las funciones de despedida, saludándose y orando, con reciprocidad tiernísima, los visitantes y los servidores de la Casa de María.

Al adherirme, pues, al homenaje de Pedrell, no sólo obedezco á un impulso del corazón, sino que cumplo un deber impuesto por el más vivo y profundo agradecimiento.

† PEDRO, OBISPO DE MALLORCA.

* * *

El hombre que ha recibido de Dios talento privilegiado, y ha sabido cultivarlo con asiduo estudio y actividad infatigable, merece el aplauso y la admiración de las gentes. Y si á estas relevantes cualidades añade un espíritu religioso, entonces su figura crece, y se eleva sobre el nivel común, atrayéndose con razón la alabanza y el respeto de todos.

Pues uno de estos seres privilegiados es sin duda el benemérito D. Felipe Pedrell, cuya celebridad es reconocida lealmente por sabios nacionales y extranjeros. Y bien merecida la tiene por su clara inteligencia, por su corazón grande y, especialmente, por su espíritu eminentemente católico. El Sr. Pedrell no ha espigado en campo ajeno; su maravillosa intuición ha podido darle acertadas orientaciones, y llevar á cabo colosales empresas, con las que ha señalado nuevos rumbos al arte musical y alcanzado importantes adelantos. Enamorado de los estudios de otros hombres verdaderamente célebres de tiempos pasados, puso tenaz empeño en arrancar valiosas producciones del polvo en que yacían olvidadas y darlas á conocer á los musicólogos de hoy, para que las estudien con interés y beban en ellas las armoniosas notas que elevan el arte musical á sublimes alturas, y arrancan delirantes aplausos. Por ende se le considera en cierto modo como el restaurador del canto religioso, y su nombre es saludado con respeto.

Tortosa, que le vió nacer, y le cuenta entre sus hijos predilectos, le rinde hoy el homenaje de su entusiasmo y de su amor. Con razón

se gloría de ser cuna de tantos sabios en las artes y en las ciencias, de tantos valientes en los campos de batalla, y de tantos héroes en la fe y en virtudes cívicas. Mas hoy, que tanto escasea el verdadero mérito, puede ostentar un justo orgullo, y presentar en el señor Pedrell un hijo esclarecido que ha sabido conquistarse fama proverbial en el arte de composición y de canto. Porque, en verdad, él ha dado poderoso impulso á las suaves melodías del sonido, y á las dulces emociones del espíritu. Hombre de corazón cristiano, busca la inspiración en los sentimientos del alma, nunca en los viles apetitos del sentido. Por eso su música eleva el espíritu, y hace que el corazón sienta vivos arranques de pura alegría. No es de extrañar, pues, que sus obras sean tan estimadas, y hayan alcanzado éxitos tan ruidosos.

Sea en buen hora loado y aplaudido el eminente musicólogo D. Felipe Pedrell; reciba los sinceros plácemes que hoy le tributa su amada patria, y acoja con benevolencia el sentimiento de admiración con que le saluda afectuosamente

† El Obispo de Tortosa.

* * *

Nos adherimos de corazón al homenaje que la ciudad de Tortosa, patria de tantos hombres ilustres, ofrece al insigne maestro Pedrell, colaborador entusiasta en la restauración de la música religiosa, tan felizmente llevada á cabo por nuestro Smo. Padre el Papa Pío X.

† Victoriano, Arzobispo de Valencia.

* * *

Sr. D. Felipe Pedrell.

Mi respetable y querido Maestro : En el concierto de felicitaciones y plácemes, que á V. llegan de todas partes, de España y del extranjero, y hasta de la Silla Apostólica, no puede faltarle el aplauso del Arzobispo que suscribe. Viva perdura en mi memoria la campaña decidida en favor de la buena música, de la sagrada en especial, que hizo V. en la Villa y Corte como miembro de la *Asociación Isidoriana* y como Director y Redactor de la muy notable revista *La música religiosa en España*, que tiene el mérito de ser la primera de la nación española y de anticiparse al *Motu proprio* del inmortal Pío X. En lo más profundo del corazón guardo yo para usted una gratitud muy sincera por aquellos servicios prestados á la Iglesia de Madrid, cuando yo tenía el honor de ser Obispo suyo, y ella la desgracia de que yo la rigiera.

Reciba, pues, V., Maestro insigne y amigo mío querido, el homenaje de mis felicitaciones más entusiastas y de mis más cordiales votos por su larga y dichosa vida, que pido á nuestro Señor de lo más íntimo del alma.

S. S. S., que le bendice,

† José M.ª, Arzobispo de Valladolid.

5 Septiembre de 1911.

* * *

Poco valen las humildes palabras que yo pueda dejar caer aquí asociándome al justo homenaje que se prepara en honor del insigne musicólogo don Felipe Pedrell, cuya fama ha llegado á ser mundial y ha merecido, y merece, la admiración y el respeto de los grandes maestros del arte musical contemporáneo. Soy un sencillo admirador, y no más, del Sr. Pedrell; uno de tantos que recrean sus miradas en las fulguraciones de ese genio catalán de altos vuelos y timbre de gloria de nuestra patria.

Como Obispo, además, yo me complazco rindiéndole el tributo que merece por su labor meritísima en la depuración de la música sagrada. En ella ha trabajado con exquisita delicadeza, con entusiasmos de ángel, diría. Él ha dicho, con valentía y autoridad, lo que debe ser esa música, expresión de los más puros y más elevados sentimientos que se escapan del alma, cuando ella se pone en contacto con lo divino; él ha tenido acentos vigorosos, que semejaban en ocasiones azotes implacables, para condenar á los que intentaron é intentan perturbar el místico palacio de la música sagrada, con aires, ecos y reminiscencias de la música profana.

Bien está que los admiradores del gran Pedrell se propongan tejer una corona para orlar sus sienes venerables. Para ello, envía esta humilde, descolorida florecilla,

El Obispo de Barcelona.

18 Septiembre 1911.

BIBLIOTECA-MUSEO BALAGUER

VILLANUEVA Y GELTRÚ

Si hoy viviese Víctor Balaguer, fundador de este Instituto, se adheriría, con la espontaneidad y entusiasmo que le inspiraban todos los actos de noble justicia, al homenaje que al Maestro Felipe Pedrell va á tributar Tortosa, su ciudad natal.

No puede esta Junta Directiva contribuir á esa simpática fiesta cómo lo hubiera hecho el primero de los «Mestres en Gay Saber»; pero ofrece su modesto testimonio de admiración al Wagner español, y recuerda con orgullo que en la Casa Santa Teresa, anexo de la Institución Balagueriana, concibió y compuso Don Víctor el Prólogo y el tercer acto de «Los Pirineus», y que, en el mismo edificio, al dar cima á la difícil obra, que escribió en pocas semanas, la leyó por vez primera al Maestro Pedrell, la noche del 18-19 de Enero de 1891, formando el emocionado auditorio sólo seis amigos íntimos del Dramaturgo y del Músico : aquél, en la febril exaltación de la gran obra felizmente terminada; éste, en la febril exaltación de la gran obra que le iba germinando en el cerebro y en el pecho, al paso que oía los heroicos versos de la magna Trilogía.

Otro lazo de afecto, mucho más antiguo pero de igual transcendencia, une al Maestro Pedrell con Villanueva y Geltrú : «su primer maestro, su primer amigo, su segundo padre», era villanovés: el nunca bastante alabado Maestro de Capilla de la Catedral de Tortosa, Rdo. Sr. D. Juan Antonio Nin y Serra.

Dios guarde á V. muchos años.

Villanueva y Geltrú, 22 de Septiembre de 1911.

P. A. de la J. D.:
El Vocal-Secretario,
Joaquín Basora y de Nin.

El Presidente,
Francisco Ferrer Ferret.

Al Sr. Director del *Orfeó Tortosí* : Tortosa.

* * *

Mucha labor y muy fructuosa es la característica del insigne músico Pedrell, cuya prodigiosa actividad no tiene, sin duda, segundo en el mundo musical. Pero, sobre sus trabajos, merece especial mención, á mi humilde parecer, y creo que será el que más inmortalizará su nombre, el santo empeño que pone en desenterrar del fondo de los archivos las *joyas antiguas*, y, después de limpiarles, con un talento tan discreto como el suyo, el polvo de los siglos, ofrecerlas con su esplendor y brillo primitivos á nuestros ojos, para nuestro solaz y enseñanza.

Un devoto y admirador del Maestro,

† JUAN, OBISPO DE URGEL.

Seo de Urgel y Septiembre de 1911.

... ...

La providencia de Dios ordena estas cosas para que el justo se fortifique y todo hombre destinado á la defensa de los fueros del arte adquiera nuevos estímulos y vigor, y no desfallezca y sucumba en las luchas terribles de la vida, cayendo en la sima del desaliento y de la desesperación. Hay, para los buenos y fieles, un premio eterno allí arriba; pero, á veces, ese premio se anticipa y empieza su fruición en esta vida, como testimonio fehaciente del que vendrá en su plenitud y grandiosidad cuando el hombre, cumplida su misión en esta vida, pase á la otra, donde todo dolor acaba y todo trabajo llevado por la gloria de Dios, de la Patria y de la Humanidad recibe la más sublime recompensa.

Encargado de reunir en un libro estos estudios heortásticos, doy por muy bien empleados mis trabajos, con la gracia que la Providencia me ha otorgado de abrazar contra mi pecho y tratar por unos días, en la intimidad más regocijada, á mi entrañable amigo (*alter ego* me llama él) D. Felipe Pedrell.

Su mirada viva y penetrante no cabe en las órbitas de los anteojos que cabalgan indómitos sobre una pequeña nariz de enérgico relieve; su frente, saliente y espaciosa, termina en una bien desahogada bahía cuyo litoral lo forman encrespados, ondulantes cabellos plateados, ornato de un cerebro prolongado y miniaturesco que, estribando en un pequeño tronco de admirable conformación torácica, se levanta erguido por intenso cariño, para dar con mis ojos, colocados, como dos faroles apagados, en la cima de mi estatura, que física y moralmente tiene que inclinarse ante el Maestro, rendida también por un cariño filial cada vez más ferviente. Las miradas hablan un lenguaje que no es posible trasladar al papel y quedan en la región de las intimidades, mientras el corazón goza del triunfo del amigo del alma, del padre y del Maestro, objeto de singulares manifestaciones cuyo resumen contienen estos estudios heortásticos de una gran fiesta jubilar.

P. NEMESIO OTAÑO, S. J.

Barcelona, Octubre de 1911.

ESCRITOS HEORTÁSTICOS

GIOVANNI TEBALDINI
Maestro della cappella di Loreto.

Filippo Pedrell ed il dramma lirico spagnuolo.

Da alcun tempo il nome di Filippo Pedrell va occupando di sè la critica europea. Le sue numerose pubblicazioni in materia di storia musicale, e sopratutto le considerazioni dotte e profonde che egli ha avuto campo di manifestare pubblicando l'*Hispaniæ Schola Musica Sacra* (in cui si sono succedute le più interessanti e fin qui ignorate composizioni di Morales, Guerrero, Cabezón e Ginès Perés) hanno rivelato nel dotto compilatore l'ardente desiderio di riabilitare il nome spagnuolo per ciò che riguarda le tradizioni musicali: meglio ancora, di mettere a disposizione della storia tanti e tanti monumenti d'arte, i quali, rimanendo fino ad oggi nascosti, non permisero di rettificare i tanti errori in cui gli storici passati ebbero ad incorrere, parlando dello sviluppo dell'antica arte spagnuola.

A questa intrapresa veramente importante già la *Rivista Musicale* ebbe ad accennare in alcune recensioni [1]. Essa però non rivela che un lato affatto secondario della figura artistica di Filippo Pedrell. L'arrivare a conseguir fama di insigne letterato interessava il chiaro maestro spagnuolo soltanto quale mezzo per giungere ad attirare l'attenzione sulle sue composizioni liriche, per le quali l'ideale del dramma nazionale lo tormentava incessantemente. Eppure non dalla Spagna gli arrivarono i primi incoraggiamenti, le prime voci di lode, le prime testimonianze di ammirazione. La

(1) Anno II, fasc. 2.°. pag. 347; anno III, fasc. 4.°, pag. 793.

ragione di ciò è facilissima a spiegarsi. Tornerò più innanzi su questo argomento; intanto basti ricordare che la causa principale di una simile indifferenza è a ricercarsi nelle condizioni musicali in cui attualmente versa la Spagna. Un'arte propria quella nazione non possiede : meglio dirò, non sa di possederla, e forse in grado superiore ad altri popoli che musicalmente hanno maggior reputazione. Le *zarzuelas* ed i melodrammi, i quali risentono in massima parte, così come in Italia, della deleteria influenza francese — limitata allo studio dell'accessorio, alla ricerca dell'effetto generale, ma vuoto, alla cura particolare della modulazione armonica, dello strumentale bizzarro, senza che mai l'*idea*, non dico filosofica nè morale, ma neppure musicale, occupi la mente e l'animo del compositore — soffocarono per lungo tempo forze vitali, le quali, ben prima d'oggi, avrebbero potuto rialzare le sorte artistiche del bel paese, la cui storia è tutto un poema di idealità e di grandezza.

Malgrado che Filippo Pedrell da molti anni abbia cercato di mettere in prattica il detto del celebre gesuita spagnuolo, il P. Antonio Eximeno : «*Ogni paese dovrà stabilire il suo sistema musicale sulla base del canto popolare nazionale*», pure la Spagna non si è mai accorta, o ben a freddo, di possedere, nell virile ingegno catalano, un compositore illustre, robusto, dotto ed ispirato. Non certamente l'opera *L'ultimo degli Abencerragi* — di cui il Pedrell dettò parole e musica — rappresentata al Liceo di Barcellona nel 1874; non *Quasimodo*, presentato al pubblico l'anno succesivo al medesimo teatro; nè il *Tasso a Ferrara*, messo in iscena a Madrid nel 1881, bastarono a dar fama di compositore a Pedrell. Anzi si può dire che, man mano egli progredì nel suo lavoro indefesso, l'attenzione per l'opera sua, sempre più importante e sempre più personale, andò scemando continuamente. Soltanto, per suprema degnazione dell'accademismo ufficiale, egli pottè affermarsi quale storico e critico insigne, entrando por tal titolo nella Reale Accademia di San Ferdinando di Madrid. A creare questa strana anomalia può aver contribuito il fatto, che il Pedrell non appartenne mai ad alcuna scuola, non studiò con maestri illustri, non frequentò alcun Conservatorio, ma si creò da solo, attingendo alla fonte dei classici, apprendendo fra il popolo le vere tradizioni musicali della propria razza, iniziandosi da solo nei segreti recessi della grande arte antica, e da solo sviluppando quell'intima facoltà cui pochi è dato di possedere : quella di sentire tutto il fascino

della storia, tutte le seduzioni poetiche della natura, attraverso le immagini musicali.

Data una simile condizione di cose, nessuna attenzione potea destare in Ispagna l'annuncio delle nuove opere liriche condotte a termine dal Pedrell, *Cleopatra* e *Mazeppa*. Della prima, soltanto un brano sinfonico, *Invocazione alla notte*, venne eseguito all'Ateneo di Barcelonna nel 1885.

Non pertanto il chiaro maestro si sentì disanimato. Pur vedendo come altri giungesse, nel suo paese, a conseguire fama clamorosa di compositore melodrammatico, egli non abbandonò la via cosparsa di spine per il sentiero piano e fiorito, su di cui tanto facilmente potevano attenderlo le ovazioni della folla. Pieno l'animo delle grandezze e delle sventure della propria patria, meditò egli sul poema di Victor Balaguer, I Pirenei, e nel 1891, dopo aver architettato tutta la mole ingente della sua grandiosa concezione, nello spazio di tre mesi condusse a termine quella Trilogia che forma lo scopo principale del presente studio, e di cui già il Cui, il Moskowsky, il De Cassembroot, il Van der Straeten, il Pougin, il Soubies, il Krebs parlarono a lungo, additando in essa il caposaldo della nuova arte spagnuola.

Il grande successo ottenuto dal *Prologo* dei Pirenei, a Venezia, ove per la prima volta si eseguiva nelle sere del 12-14 e 17 marzo del corrente anno per cura della *Società Benedetto Marcello*, sotto la direzione del maestro Enrico Bossi, hanno attirato anche in Italia attenzione e simpatia in torno al nome di Filippo Pedrell. Merita dunque che qui ci diffondiamo a parlare del nuovo e grandioso dramma lirico; dei principî che lo hanno retto nella concezione; dell'indirizzo che in esso è seguito; degli ideali che vi sono propugnati; del tecnicismo sapiente che lo inviluppa da cima a fondo.
E prima di tutto leggiamo il poema di Victor Balaguer.

La traduzione italiana dell'intiero poema è dovuta al prof. Arnaldo Bonaventura. Essa segue con cura e fedeltà il filo conduttore della concezione del Balaguer, cercando esprimere con pari idealità i sentimenti poetici, le mistiche immagini che formano la caratteristica di questo robusto poema.

La vasta tela dei Pirenei consta di tre grandi quadri storici e di un *Prologo*, che in alcune sue parti si potrebe dire anche un proprio e vero *Epilogo*. Infatti, la finale invocazione del Bardo alla

felicità, alla grandezza avvenire della patria ne appare come l'espressione di un desidero di rinnovamento, ispirato dalle vicende tristi e liete di cui i Pirenei furono testimoni attraverso i secoli....

Questa vastissima tela drammatica, in cui vibra potente l'amore di patria, in cui si agitano vive passioni di grandezza e di gloria, mentre all'occhio di chi è spettatore risplendono i momenti ed i luoghi più celebri dell'epica cavalleria spagnuola medioevale, è preceduto da un *Prologo* (*Alma mater*), in cui sinteticamente sono ricordati i punti salienti della Trilogia. Il Bardo dei Pirenei narra le glorie e le sventure della sua patria. Egli evoca le grandezze passate, mentre la scena, che rappresenta i Pirenei in tutta la loro estensione, da Navarra all'ultimo Pirenaico di Catalogna, va lentamente rischiarandosi alla luce dell'alba. Lo spettatore domina così le montagne e le valli; egli scorge il Pico d'Altabiskar nel colle di Roncisvalle; la punta di Uruèl, col suo storico monasterio di San Giovanni della Rupe; il colle Puig-Morens, il Canigò, il Montperdut, ecc. Sparsi sulle montagne si vedono i castelli di Foix, di Montsegùr e di Lordat.

... ...

Il poema de I PIRENEI è dovuto — già lo dissi — all'illustre penna di Victor Balaguer, il celebre uomo politico e letterato di Spagna, il chiaro filologo che scrisse, un giorno, di aver imparato il *castigliano* per dovere di cittadino, il *catalano* per sentimento di patria, il *provenzale* per debito di gratitude, e l'*italiano* como tributo d'amore.

L'opera sua, di cui mi sono intrattenuto, si pubblicò per la prima volta in versi catalani nel 1891. La seconda e la terza edizione apparvero successivamente nel 1892 e nel 1894. Fu tradotta e pubblicata in tedesco da Johan Fastenrath, in provenzale da Federico Mistral, in francese da Leonzio Cazaubon, in svedese da Edward Lidforss, in magiaro da Emilio Shalai, ed in italiano da Arnaldo Bonaventura.

E veramente un'opera letteraria di tanta mole e di sì grande importanza meritava tutta l'attenzione del mondo artistico; meritava l'amore entusiasta di un forte musicista catalano, come — non dubito — saprà ispirare in avvenire a maestri del pennello, quali la Catalogna ha dato in passato, illustratori degni di essa. Intorno al poema del Balaguer deve fiorire un'arte nuova; da esso dovranno scaturire sorgenti di sana, forte e robusta ispirazione. La penna ed il pennello, la lira e lo scalpello si uniranno per esaltare le glorie

passate e le glorie avvenire dei Pirenei. La musica ha già dato il suo largo tributo con l'opera di Filippo Pedrell. Esaminiamola in tutte le sue parti, giacchè una concezione tanto vasta, si felicemente ardita, si fortemente audace come la Trilogia del Pedrell, il teatro lirico non avea prodotto, da Wagner in poi.

Filippo Pedrell, della cui opera, come ho detto, illustri critici e maestri d'ogni nazione si sono occupati diffusamente, è stato detto il *Wagner spagnuolo*. Tale asserzione infatti, dopo l'apparizione della Trilogia I Pirenei, si dimostra molto fondata. Egli è un seguace di Wagner, anzitutto per i principî estetici a cui informa il dramma lirico; è un seguace del grande lipsiano pel modo di usare della tecnica musicale, sviluppo e divisione della frase melodica, armonizzazione, istrumentale. Dove la concezione artistica del Pedrell invece diventa tipica, decisamente spagnuola, per non dire catalana, è nella scelta della materia prima, su cui sviluppare il grande quadro lirico che l'autore si propone di ritrarre e di colorire.

Da convinto *folklorista* — come ho detto più addietro — il Pedrell si è immedesimato del detto del P. Eximeno, sulla necessità di tornare alle fonti popolari dell'arte, non solo, ma altresì alle fonti storiche di essa, per le quali la Spagna, a torto, non andò celebrata per le scuole della polifonia vocale quanto si meritava, collocandosi, come avrebbe avuto diritto, fra la Fiandra e l'Italia.

Il critico francese Albert Soubies ha pubblicato di recente un opuscolo dal titolo *Musique russe et musique espagnole* [1], in cui prende ad esame l'opera vasta e complessa del Pedrell nel campo dell'archeologia, della storia, dell'estetica, sia de la musica sacra che del dramma lirico. Non per questo vanno divisi tutti i criteri esposti dal Soubies. Indubbiamente la *routine* del vecchio melodramma italiano, penetrato là dove il genio di Bellini e di altri dei nostri sommi non aveva alcun riscontro, degenerò in un convenzionalismo deleterio per l'arte vera; ma è altresì certo che molti di coloro i quali oggi credono di essersi resi independenti da ogni influenza volgare, sono caduti in bracchio al manierismo il più barrocco di forma, il più vuoto d'idee. Se un tempo il vecchio melodramma italiano, imperando ovunque, arrestò il cammino glo-

(1) Paris, 1896. Librairie Fischbacher.

rioso dell'arte, non neghi il signor Soubies che l'influenza della molle e fiacca maniera francese sia stata nel nostro tempo meno disastrosa, al pari di quella scuola wagneriana che snaturò ed uccise ogni caratteristica nazionale in Francia, in Ispagna, in Italia ed ovunque. L'egregio critico francese se limita a considerare l'Italia musicale moderna dai musicisti e dai compositori, intorno al cui nome si fa maggior chiasso. Se il suo sistema di critica avesse adottato per la Spagna, forse il nome di Filippo Pedrell non sarabbegli apparso in tutta la sua luce, in tutta la sua forza, e la Spagna musicale si dovrebbe giudicare soltanto da alcune opere che si sono eseguite per centinaia e centinaia di volte, e non dai PIRENEI, tuttora relegati negli Archivî del Teatro Reale di Madrid.

Quello che è certo si è che in breve tempo alcuni giovani musicisti italiani hanno compreso talmente il valore dell' opera del Pedrell, da uscire dal campo della semplice ammirazione platonica, per presentare al pubblico e far applaudire entusiasticamente i migliori squarci della Trilogia del maestro spagnuolo. Ciò valga a riabilitare — se vi era bisogno — il calunniato pubblico italiano, il quale dopo tutto — per la verità storica — fu il primo a comprendere le bellezze del *Faust* di Gounod e della *Carmen* di Bizet a Milano — quando queste opere in Francia venivano ascoltate fra l'indifferenza generale — come fu dei primi ad accogliere entusiasticamente, nel 1873, il *Lohengrin* a Bologna.

Non discuto l'affermazione del Soubies là dove dice che il Pedrell, come i giovani rusi, non seguono Wagner, quando questi sottomette musicalmente l'espressione lirica di ciò che i personaggi esprimono con tutto l'inviluppo e la sovrapposizione orchestrale; e trovo giusto ch'egli rilevi la decisa avversione del maestro spagnuolo a germanizzare la sua concezione lirica. Infatti se ciò non fosse, l'opera del Pedrell perderebbe della sua massima importanza, del suo altissimo significato.

Fortunatamente a spiegare bene, chiaramente, esattamente i criterî, da cui il maestro spagnuolo è stato guidato nel creare il suo dramma lirico nazionale sul poema di Victor Balaguer I PIRENEI — meglio di ogni altra critica contribuisce l'interessante opuscolo *Por nuestra música : Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una Escuela Lírica Nacional*, pubblicato dallo stesso Pedrell fino dal 1891. Vediamo di aiutarci con essa.

Secondo le giuste riflessioni del Pedrell, a comporre il dramma lirico spagnuolo non basta trattare un fatto storico o leggendario,

in cui i costumi e le usanze del paese siano scrupulosamente osservate : neppure è sufficiente il concorso della lingua castigliana, come non basterà l'intercalare nella composizione musicale qualche vero canto popolare. Tutto ciò, all'assieme, non darebbe che una caratteristica apparente, inquantochè, a creare una musica veramente nazionale, non basta neppure la canzone popolare e l'arte del periodo primitivo, ma fa d'uopo ricorrere all'aiuto delle produzioni artistiche che il pensiero nazionale incarnano sicuramente. Il germe essenziale e reale d'un teatro lirico che si possa dire proprio ad una nazione e che forma in realtà una scuola distinta, tale da non confondersi con altre, riposa là dove sta l'intiera caratteristica, e cioè nella tradizione genealogica; nel carattere persistente e generale di tutte le manifestazioni artistiche omogenee; nell'uso di forme determinate, speciali al genio della razza, al suo temperamento, a' suoi costumi per una forza fatale incosciente; nell'espressione dei sentimenti; nella serie di studî e di opere che sviluppano, senza deviarli, tali elementi. Per tal modo se non propriamente il sistema, la sorgente dell'ispirazione serà tipica e darà vita ad un' opera d'arte che si potrà ritenere veramente nazionale.

Il Pedrell considerando, attraverso la storia del melodramma in Ispagna, quel periodo di decadenza per il quale l'arte italiana, affatto convenzionale nella forma e nella condotta, ebbe la maggiore influenza sull arte spagnuola, deplora, e ben a ragione, come oltre rappresentare esso un disgraziato e fatale abbandono dalle vere e sane tradizioni italiane, le quali si riallacciano a Palestrina ed alle *Nuove musiche* della Camerata dei Bardi, abbia completamente soffocato anche nel suo paese ogni ricordo, ogni tradizione nazionale, cancellando, quasi, i nomi, certo sepellendone le opere, di Morales, di Victoria e d'altri sommi. «Anzi, aggiunge egli, la nostra decadenza fu assai più deplorevole che non quella d'Italia, inquantochè l'Italia trovò — buono o cattivo — un genere nuovo di arte, di cui si resero poi tributarie tutte le altre nazioni, la Spagna innanzi a tutte.»

A tre grandi epoche storiche risale il Pedrell onde attingere norme nell'esposizione del suo ideale estetico : alla Prefazione alle *Nuove musiche* di Caccini, stampata nel 1601; alle Lettere dedicatorie dell' *Alceste* e *Paride ed Elena* di Gluck, pubblicate nel 1769 e 1770; all' *Opera e Dramma* di Riccardo Wagner, che vide la luce nel 1852.

Ripetere qui in cosa consistano le teorie enunciate in tali documenti, credo affatto inutile; inquantochè esse oramai vennero dis-

cusse ampiamente, studiate profondamente, applicate largamente. Anche per il Pedrell il grande principio sta nel cercare di dar la vita ad una forma d'arte di cui la musica non rappresenti — presa a sè — che uno dei mezzi i quali debbanno concorrere a formare il dramma lirico. Nell' applicazione tale principio era già stato adottato superbamente da Ricardo Wagner. Infatti poesia, mimica, pittura, sono elementi che nel dramma lirico wagneriano non dovrebbero mai disgiungerse contribuendo essi a formare con la musica un tutto organico. Dove il Pedrell comincia precisamente a divenire originale, tipico, prettamente spagnuolo, è nel modo con cui egli riesce, nel suo dramma lirico, a far concorrere, con gli elementi su citati, la tradizione popolare e la tradizione artistica per le quali la Spagna musicale va segnalata. Come la scenografia ed i costumi render devono il carattere dell'epoca illustrata nel poema che il Pedrell ha musicato, così la musica, per lui, deve portare l'impronta della tradizione nazionale e contribuire a completare il gran cuadro del dramma lirico spagnuolo.

Ciò ha pensato l'eminente compositore spagnuolo, ed i suoi criterî ispirati alla tesi del P. Eximeno ha saputo vigorosamente esplicare nella *Trilogia* I Pirenei, che ci accingiamo ad esaminare diffusamente. La *Canzone popolare*, la *polifonia vocale*, la *melopea mozarabica*, il *falso bordone*, la *salmodia*, tutto ciò che costituisce la tradizione musicale del suo paese ha servito al Pedrell per dar vita al suo robusto e grandioso dramma lirico, alla sua ardita e variata concezione. Veda il lettore se ciò non sia evidente.

Dal poema di Victor Balaguer il Pedrell ha preso i punti salienti, pur conservando inalterato lo sviluppo dell'azione. Infatti le proporzioni originarie del poema avrebbero sorpassato di troppo la misura adatta ad una concezione creata per le scene. E fece bene a compendiare con criterî scrupolosi, e con rispetto assoluto, l'opera del poeta (1).

All'alzarsi del sipario per il *Prologo*, il lettore, dagli appunti che ho esposto riassumendo il poema di Balaguer, sa di trovarsi fra le valli de'Pirenei ove un Bardo canta le glorie e le sventure della sua patria.

Le tube e le buccine da lontano intonano la lenta e solenne fan-

(1) La traduzione italiana del testo poetico usato dal Pedrell ne *I Pirenei* è dovuta al señor D. José M.ª Arteaga y Pereira.

fara de' Pirenei, svolta su sei accordi tonali che nella medesima progressione si ripresenteranno poi nell'*Alleluja* alla fine del *Prologo*.

(Los ejemplos que ilustran el texto del presente estudio, pueden consultarse en las páginas de referencia de la partitura para piano y canto. Vide página 1, compases 1-19.)

L'orchestra, quindi, sommessamente, affidata ai soli archi, attaca la *marcia armonica*, piena di sapore mistico, quale pure si riudrà nel corso del *Prologo* a frammenti, ed amplificata e meglio colorita, alla chiusa finale, alloraquando il coro, in una potente salmodia, inneggiarà alla grandezza, alla felicità avvenir de' Pirenei. La cadenza ad A, di perfetto sapore antico, venne tolta dal Pedrell da un *Benedictus* a 4 voci di Juan Ginés Pérez, che fu maestro di cappella alla Cattedrale di Valenza nella seconda metà del secolo XVI.

(Vide los compases restantes de la página citada.)

Il Bardo, sorretto qua e là da tocchi d'arpa e da armonia d'archi e legni, comincia a dire della Trilogia e dei trovatori che per primi ne narrarono le vicende, si incoraggia quando accena alle grandezze di cui furono testimoni I PIRENEI, sino a che ricordando «*la diruta capella bisantina*» svolge una queta melopea in cui si insinuano lievemente i tocchi dell'arpa coi cuali il Bardo si accompagna.

(Vide página 6, compases 11-17 y pág. 7, compás 1.)

Dai dirupi fra i quali s'è trovato solo e deserto ascoltando voci attristite ed addolorate, s'alzano i canti degli spiriti invisibili.

Dapprima su un lieve mormorio dei violini iniziano i violoncelli una progressione ascendente che cresce man mano di intensità e di forza sino a che, fondendosi con la marcia armonica, cantano sulle note più acute aiutati dai clarini i quali riprendono un frammento della prima progressione. A questo punto è rimarchevole la prima apparizione del *leitmotiv*.

Le Laudi del Signore, mormorate dagli esseri invisibili che il Bardo va evocando, sono dettate su una splendida melodia, tolta da un *falso bordone* in primo tono che il Pedrell già illustrava nella *Bibliografía Musical Española*, traendola da una raccolta di canti liturgici tradizionali pubblicata in Valladolid nel 1565 da *Fr. Thomas de Sancta Maria*.

Nell'opusculo *Por nuestra música* il Pedrell riporta appunto l'intero brano in notazione antica, secondo l'edizione originale, composto precisamente sulle parole : *Lauda anima mea Dominum —Laudabo Dominum in vita mea*, ecc.

Fa seguito poi lo splendido coro della *Corte d'amore*, in cui le voci e lo strumentale vigoroso si fondono mirabilmente in una frase amplia, ispirata; sebbene qua e là sembri ricordare, specie nella prima parte, il *Coro dei pellegrini* nei *Tannhäuser*.

Ma il Bardo vede sulle cime di Montsegùr le spire del fuoco e del fumo salire in aria. L'Inquisizione compie la sua opera terribile. Foix è caduto. Ed ecco che il tema del *Toccami se osi* riappare sotto altra veste, dato ai clarini ed ai fagotti, a cui si uniscono poscia le viole divise.

(Vide página 20, compases 16-19 y página 21, compases 1-3.)

La variante di questo tema si innesta nel motivo dell'Inquisizione quale nel corso della Trilogia udremo spesse volte al comparire in iscena del Cardinal Legato o degli Inquisitori.

(Vide pág. 21, compases 5-13.)

Dopo un breve inciso degli Inquisitori (bassi) vediamo raggrupparsi due dei temi principali sin qui uditi sui quali si impernia ancora la frase del Bardo.

(Vide pág. 23, compases 8-12.)

E quando il Bardo pensa alle grandezze scomparse, il tema di Foix ritorna come *soggetto aggravato*; quando si sovviene dei conti e dei baroni d'Aragona e Catalogna che son là pronti con la spada in pugno a difendere le frontiere de'Pirenei, è la marcia armonica —arricchita della progressione dei violoncelli che evocati avea gli spiriti invisibili i quali sono i protettori della patria—che si ripete in tuta la sua serena ampiezza.

Tutto lo squarcio il quale ricorda le imprese di Filippo l'*Ardito* è di una magniloquenza, di una fierezza, di una idealità così robusta da far pensare alle pagine più grandiose di Wagner. A questo punto il Bardo mi ricorda la nobiltà d'accento con cui l'autore dei *Meistersinger* fa cantare Hans Sachs nell III atto della sua commedia lirica così celebre.

Ma l'eco dei trionfatori di Panissars si alza potente, entusiastico. Nuove immagini mi riappaiano alla mente. Questo superbo coro può forse far riscontro a quello dei marinai che rivedono la Cornovaglia nel finale I del *Tristano ed Isotta*. Transcrivo puramente la parte corale.

(Vide pág. 29, penúltimos compases y las 3 páginas siguientes.)

Il Bardo si volge in tono profetico alle sue superbe montagne, ed allora la fanfara de' Pirenei squilla in tutta la sua imponenza. Ricordando le parole del conte di Foix, pronunciate innanzi di

salire il rogo, parole auspicanti il riscatto, la redenzione della patria, un piccolo inciso della frase cantata dal Foix al finale del II quadro fa appunto capolino cadenzando con il tema del *Toccami se osi.*

Tutta l' epopea cavalleresca attraverso il secolo XIII ha ricordato il Bardo nella sua visione. Egli si volgue di nuovo al pubblico con gli stessi accenti con i quali ha parlato la prima volta : le precise frasi musicali si ripetono, meglio amplificate da un più robusto istrumentale; il colore si fa sempre più vivo ed intenso; le parole del Bardo assumono un tono profetico, e sui primi *Alleluja* ch'egli innalza al cielo, ascoltiamo ancora la marcia armonica, con la progressione ascendente dei violoncelli e dei clarini. Quale *cadenza transitoria* si ripete la fanfara de' Pirinei, e poscia attaca il grandioso *Mottetto*, affidato a tre diverse fazioni, che, quale inno di gloria, chiude il *Prologo* alla Trilogia.

Il Pedrell ha costruito il tema di questo *Mottetto*—trasformandone la forma e la sostanza—con due brevissimi frammenti di due distinti composizioni dello spagnuolo Comes (*Lamentazione* ad 11 voci in tre cori, e *Salmo* «Cum invocarem» a 5 voci). Aggiunge il Pedrell nel dare questa informazione[1]: «Da quanto ho qui esposto si devono dedurre i risultati offertimi da una tale trasformazione; gli sviluppi armonici che si sono potuti ottenere fanno comprendere quali effetti magistrali possa produrre la polifonia antica, magnificata, per dir così, dalle ampiezze, dalle sonorità, dai progressi tecnici, e da tutti quei mezzi che possiede l'arte moderna.»

(Vide pág. 40, compases 3-8, y pág. 41, compases 1-3.)

Questo inizio passa successivamente alle due altre fazioni per progressione di quarta. Il primo inciso in cui la polifonia più pura si svolge gradatamente è il seguente.

(Vide último compás de la pág. 43, pág. 44 y compases 1-3 de la pág. siguiente.)

Ad un andamento progressivo che passa successivamente ai tre diversi cori, succede di nuovo il tema qui sopra esposto; poi una lenta progressione su un pedale, alla dominante del tono, prepara i primi e sonori scoppi dell' *Alleluja* che accalorandosi man mano van ripetendosi sul tema della marcia armonica e poscia, in una grande perorazione, sulla fanfara de' Pirenei che squilla e si ripercuote nelle voci, in orchestra, su in alto dalle trompe e dall'organo.

È questo un quadro michelangiolesco dalle linee severe ed imponenti, dai vividi colori; un quadro luminoso di sublime gran-

(1) *Por nuestra música,* págs. 65 y 66.

dezza e maestà, tale da bastare a creare la fama del compositore che l'ha ideato, tracciato e colorito tanto superbamente.

Nel continuare il presente studio critico, che tende a stabilire l'importanza grande del dramma lirico spagnuolo a cui diede vita Filippo Pedrell con la trilogia I Pirenei, è d'uopo ricordare un' altra volta l'appellativo a lui dato de parecchi critici autorevoli : quello di *Wagner spagnuolo*. Ma questo apellativo deesi ricordare non per altro che per spiegarlo chiaramente nel suo giusto significato.

Non è che il Pedrell si sia fatto seguace o pedissequo imitatore dell'arte wagneriana considerata musicalmente e liricamente; no. Egli, accettando le teorie di Wagner intorno al dramma lirico ed alla parte fatta in esso alla musica, tende a portare sul teatro lirico spagnuolo quella stessa rivoluzzione per la quale Ricardo Wagner ha potuto chiamarsi il vero fondatore del dramma lirico tedesco. Ma la lirica del Pedrell resta per eccellenza latina nella sua ampiezza, nel suo fondamento storico estetico ed etnografico. Il che è ben diversa cosa da quanto ha pratticato ad esempio il Breton nel *Garin*, ove, con dei presunti temi popolari ha dato vita a della musica italiana o francese dell'epoca di transizione a noi più vicina. E tutto questo, trattando un soggetto caratteristico, tolto alle leggende del Montserrat nel secolo ix. Se è permesso usare di queste espressioni, deesi dire che il Breton è spagnuolo in qualche semplice accessorio estrinseco, mentre il Pedrell è spagnuolo, eminentemente spagnuolo, nello spirito, nell' anima, nell' intrinseco come anche nell' esteriore.

E quanta profondità di sapere, quanta vivezza di immagini, quanta ricchezza di particolari nel magistrale uso ch'egli sa fare dell'elemento caractteristico locale, tolto alla storia, alla leggenda, alla tradizione.

Il lettore sa oramai come si sviluppi l'azione drammatica, nel poema del Balaguer musicato dal Pedrell. Il dialogo fra Sicart e Miraval vien formato coi temi e con delle frazioni di temi già uditi, o che si dovranno ascoltare poi. E così nell'accennare all'arrivo del Cardinal Legato al castello di Foix, è il tema dell' Inquisizione che ritorna; nel coro della *Corte d'amore* è il concertato già udito nel *Prologo* che con maggiore ampiezza e con più numerosi par-

ticolari si sviluppa, sebbene forse riesca un po' prolisso malgrado la bellezza dei particolari armonici.

Ma come nuovi personaggi, nuovi elementi d'azione entrano nel dramma, così altrettanti temi, altrettanti coloriti istrumentali vengono ad aggiungersi ai precedenti. E passano le tranquille poetiche armonie diatoniche che ricordano la vita di un tempo, trascorsa al castello di Foix fra *gli amori e le gentilezze*; passano le superbe, robuste progressioni con cui *Sicart* volge il suo pensiero a quella rocca di Montsegùr che ancora sa resistere, ed a lungo resisterà alle prepotenze dei nemici.

(Vide pág. 79, compases 1-6.)

È questo lo squillo delle trombe di Tolosa suggerito al Pedrell da una variante melodica del frammento d'una canzone di Borgogna.

Esso echeggierà nel momento in cui il Conte di Foix dovrà comparire, inatteso eroe della leggenda, a salvare il castello. Inutile e troppo generoso eroismo però! Ce lo apprendono i temi di Montsegùr, di Foix e di Provenza, resi sotto diverso aspetto, spezzati, mutati negli intervalli diminuiti, e sottoposti ad altri temi più vibrati.

(Vide pág. 81, compases 6-16.)

Così canta Sicart evocando la sua Provenza, e così egli dovrà ripetere più innanzi nel suo bello e triste *Sirventese*.

Un elemento musicale pur caratteristico, ma che nello stesso tempo si stacca vivamente sullo sfondo del quadro dai colori oscuri, dal profondo sentimento melanconico è quello portato dai giullari e da Raggio di Luna. Essi nei *Giuochi* e nell' *Orientale* alternano i loro ritmi di cinque movimenti con gli intervalli eccedenti in uso nella Spagna moresca. Infatti da quanto racconta la Contessa alle sue dame, la giullaressa «a quel che narran, è figlia d'un re moro di Granata» e «d'un signore spagnuolo restò captiva un giorno, nelle lande di Tolosa».

Il principale e più intenso sentimento che domina in tutto l'atto è tuttavia l'amore di patria; ma in qualche punto si manifesta pure un cavalleresco sentimento di geniale affetto fra due personaggi, i quali, pur essendo affatto secondarî, riescono ad imprimere all'ambiente maggior varietà ed interese. L'episodio degli amori fra Miraval e Brunissenda è il solo che sia contenuto in tutta la *Trilogia;* ed è reso musicalmente con tanto calore, con tale impeto di trasporto, con frasi sì appassionate, con accenti

i quali si cullano dolcemente in un'onda di suoni così nuova ed originale nella sua caratteristica semplicità, da meritare d'esser qui ricordato. L'interesse di questo brano caratteristico ed originale non deve sfuggire all'osservatore, poichè rivela appunto le qualità preclare che distinguono lo stile proprio alla musica di Pedrell.

(Vide pág. 122, compases 6-19; pág. 123, compases 1-5.)

Alcuni potrebbero ritrovare qualche affinità fra questo accompagnamento sincopato e quello che sostiene il voluttuoso canto delle *Blumenmädchen* nel *Parsifal* di Wagner; ma oltre essere questa affinità più apparente che sostanziale, per la ragione che il disegno melodico del canto è tutt' altra cosa, è poi di così breve e tenue durata che non metterebbe conto di relevarla.

E se veramente deesi qui esprimere un criterio analitico, n'è giuocoforza ammettere che l'episodio ritmico ed armonico usato dal Pedrell è assai più ampio ed importante di quello di cui s'è servito Wagner. Infatti la misura usata dal compositore spagnuolo è divisa in 6|4, quella di Wagner in 3|4 : eppure questi, dopo quatro sole battute, ripete l'intero andamento; il che al luogo che ci siamo soffermati ad esaminare non succede per l'autore de' PIRENEI, il quale sviluppa con maggior ampiezza la sua frase, sebbene ad essa, per evidente ragione drammatica, trattandosi di un breve canto e di un semplice inciso, non abbia voluto dare quella ricchezza armonica e strumentale di cui va superbamente vestita la splendida pagina wagneriana.

Ma le osservazioni critiche a proposito di questo squarcio della Trilogia I PIRENEI non devono qui soffermasi. «La melodia—così lo stesso Pedrell (1)—che serve di tema al colloquio amoroso fra Miraval (tipo di trovatore galante ed effeminato in contrasto con quello di Sicart, tipo del trovatore amante e difensore delle patrie libertà) e *Brunissenda*, è stata inspirata dal tema iniziale di una curiosa *Villanella Spagnuola* intitolata *Amante felice*, contenuta nell'opera *Affetti amorosi, Canzonette ad una voce sola. Posta in Musica da diversi Autori con la parte del basso, et le lettere dell'Alfabeto per la Chitara alla Spagnuola raccolte da Giovanni Stefani. In Venetii apresso Alexandro Vincenti, 1621.*»

A dimostrare quanta parte abbia in questa forte e robusta concezione lirico-drammatica la prattica del consiglio suggerito al

(1) *Por nuestra música*, pág. 74.

Pedrell dal P. Eximeno — di recorrere cioè a tutte le fonti storiche ed etnografiche della nazione spagnuola, da cui far scaturire il dramma lirico nazionale — non basta citare i diversi temi usati dal compositore, le melodie antiche da lui transcritte, ridotte ed adattate sotto la smagliante veste moderna. Bensì è mestieri insistere a dimostrare come l'arte sapiente del Pedrell abbia saputo animare un corpo organicamente affatto originale, se pur composto nelle molteplici sue parti, nelle più intime latebre, di elementi che non scaturiscono direttamente dalla fantasia del compositore. Malgrado ciò, nessuno vorrà negare che per dar vita ad un' opera d'arte sì complessa, per estrinsecare una concezione estetica tanto alta ed ardita, non faccia mestieri di una grande e robusta fantasia, di una virile energia concettiva.

È già stato osservato che l'elemento principale su cui si incarna la *Trilogia* è spagnuolo per eccellenza, e *spagnuolo latino* dovrebbesi aggiungere. Pur nondimeno, poichè il soggetto svolto dal Balaguer lo comportava, il compositore ha saputo usare sapientemente di parecchie melodie tradizionali del mezzogiorno di Spagna. Ad esempio la *Canzone* che canta Raggio di Luna intitolata *La morte di Giovanna*, è tutta una sapiente amalgama di reminiscenze moresche e catalane, le quali suggerite alla giullaressa dai diversi sentimenti che animano simbolicamente la sua canzone piena di nascoste invocazioni alla patria perduta, costituiscono un tutto nobilmente perfetto ed originale.

Il Pedrell, nel dettare questa canzone, s' è ispirato alla melodia turca *Iskia samaisi* ed alla canzone catalana *Lo Comte l'Arnau.* Ed ecco i tre temi principali e più caratteristici di essa.

(Vide pág. 138, compases 6-10; pág. 139, compases 14-19, y pág. 141, compases 10-14.)

Dell' arte magistrale con cui il Pedrell sa sviluppare e vestire modernamente temi all' apparenza modesti e timidi, si hanno troppi esempi nella sua opera grandiosa e complessa. Così, parafrasando un frammento polifonico dell' antico compositore spagnuolo Comes, egli fa scaturire questa geniale e poetica melodia con cui si inizia la *Tenzone*, tanto caratteristica nella sua semplicità e purezza diatonica.

(Vide pág. 146, compases 13-28.)

Ed alla risposta del trovatore Bertramo, in una parafrasi sapiente, ci si presenta il tema di una antica curiosissima epistola

latina; poi è una melodia di una canzone d'amore del secolo xv già illustrata del Gevaert, che offre materia melodica all'altra strofa del trovatore Raimondo.

La introduzione al canto dei *Lai (complainte)* per le parole e per la musica è tolta dalla canzone intitolata *la Péronelle* assai popolare nel secolo xv. Essa è seguita da alcuni arpeggi di una caratteristica veramente nuova nella sua sobrietà e castigatezza.

(Vide pág. 160, compases 9-19.)

Nel triste *Sirventese* cantato da Sicart, si sente tutto il dolore di chi rammemora la patria perduta ed abbandonata. Un accenno al tema di questo canto così mesto è già stato esposto. In esso è rievocata la deleritta Tolosa, piena di luce fra la landa interminata della sua pianura: è ricordata la dolce Provenza, del blando e carazzevole idioma: la forte Carcassona, dalle nere mura e dalle torri inespugnabili: la superba Beziers, che dall' alto del suo colle riguarda alla fiorita Provenza, alle turbinose onde che vano a frangersi contro le sue sponde. Ed in tutta la musica del Pedrell sembra che questo mondo antico e quasi fantastico, che queste glorie perdute, ad una ad una ritornino innanzi agli occhi di chi ascolta, quali fantasmi vagolanti in una notte buia e tempestosa.

I temi che accompagnano l' entrata del Cardinal Legato son tolti ai motivi già uditi — e che più innanzi verranno maggiormente sviluppati — i quali caratterizzano l'opera dell'Inquisizione. A questa forza morale fa contrasto, nell' azione l' energia e la fierezza con cui — con parole e con frasi vivaci — la Contessa di Foix sa resistere alle violenze del Cardinale. Sono due elementi affatto distinti che lottano l' uno contro l' altro. Ed a questo punto gli episodî musicali si susseguono con una rapidità, un interesse, una richezza, una varietà veramente magistrali. Il Cardinal Legato e gli Inquisitori nelle loro invettive, nelle loro condanne conservano sempre alle frasi musicali quelle proprietà che nello stile diatonico risentono di un freddo carattere jeratico. Al contrario le ribellioni appassionate della Contessa attingono forza da tutto l' elemento cromatico, completandosi su quei temi che accennano alla grandezza eroica di Foix e di Tolosa, e preparando così l' improvvisa entrata del Conte, il quale — secondo la leggenda narrata da Sicart a Miraval al principio dell' atto — in mezzo a tutti, armato da capo a piedi, col brando nudo nella destra ed il pennone dei Foix nella sinistra, appare, atletica figura, a salvare il castello.

La frase che il Bardo casì superbamente ha ripetuto nel *Prologo* alle parole *Toccami se osi,* dopo esser penetrata continuamente in tutto l' atto, diventa il soggetto principale delle poche battute finali, grandiose, piene di gioia e di entusiasmo. I nomi di *Foix e Tolosa*, le pure glorie delle valli pirenaiche, echeggiano nella grande sala del castello; squillano le fatidiche trombe; s' ergono le bandiere al vento; si agitano le spade sguainate. Foix è salvo!

(Vide pág. 209, desde el segundo compás, y página siguiente, compases 1-3.)

In questo piccolo brano c' è tanta virile energia, tanta e sì robusta immaginazione da permettere la visione dell' intiero quadro finale in tutta la sua ampiezza.

Il primo atto della Trilogia I Pirenei — musicalmente parlando — desta senza dubbio il più vivo interesse, anzitutto per la sua struttura, per lo stile, per la natura e lo sviluppo dei temi, per lo strumentale colorito e potente. È a dubitare però che la teatralità di esso sia completamente raggiunta.

Notisi bene! Non è la teatralità nel senzo convenzionale della parola che deesi intendere; non è la teatralità da melodramma che può lamentarsi, inquantochè essa neppur potrebbessi supporre, dato il genere del dramma lirico creato del Pedrell. Bensì è quella proporzione, quell' equilibrio delle diverse parti, che costituiscono un corpo giustamente disegnato : sono essi che nel primo quadro de I Pirenei appaiono qua e là come non completi. Ed un tale squilibrio, a modesto avviso di chi detta questi appunti, non è causato soltanto dall' architettura del quadro, bensì ancora dal colorito. La successione immediata della triste ed elegiaca *Canzone* di Raggio di Luna; della blanda *Tenzone;* de' tristi *Lai* di Miraval; del doloroso *Sirventese* cantato da Sicart, per il loro carattere non sono forse compensati a sufficienza dal contrasto risultante dai colori più vivi dei *Giuochi* dei giullari, nè del breve grandioso finale. Tanto meno per chi tenga conto dell' intenzione sempre triste ed elegiaca del primo dialogo fra Miraval e Sicart e della cupa e fosca apparizione del Cardinal Legato.

Ma poichè queste osservazioni, fortunatamente, traggono origine da esuberanza di elementi musicali contenuti nel primo quadro de I Pirenei, e non già da deficienza, è opportuno ritenere che al momento di riprodurre l' opera sua sulle scene, l' autore saprà introdurre in essa quei leggieri ritocchi i quali valgano a renderla più proporzionata, e per conseguenza più scorrevole anche nell' azione drammatica.

Il secondo quadro — come è già stato narrato — ne trasporta nel chiostro dell'Abbazia di Bolbona. Le poche battute d'introduzione fanno ricordare che il castello di Foix è caduto. Il tema caratteristico, infatti, appare tutto trasformato da intervalli diminuiti, da modulazioni in tonalità minore e non più nella viva luce riflessa su dall'eroico clangore delle trombe, bensì timido e sottomesso nelle voci gravi dei violoncelli e dei legni.

I monaci cantano il *De profundis* in falso bordone alternando appunto il versetto gregoriano in VII tono, al versetto polifonico. E su questo falso bordone vero, che conserva così scrupolosamente il carattere della tonalità antica, ed il quale colorisce l'ambiente con tanta giustezza d'intonazione mettendo in contrasto, ma meglio ancora, fondendo in una unità perfetta lo stile sacro al canto profano della giullaressa, il Pedrell ha saputo tracciare un quadro perfetto.

Sono parecchie le opere moderne le quali presentando affinità nell'azione drammatica a quella che si svolge nel secondo quadro de I Pirinei, vorrebbero rendere con efficacia il vero ambiente d' una chiesa e tutti i sentimenti da cui sono dominati i personaggi che si trovano sulla scena. Ma nessuno è mai riuscito allo scopo; e ciò, per mancanza di coltura, o per deficienza di concezione. Il solo Franchetti, nello splendido secondo atto del *Cristoforo Colombo*, fondendo il tema della rivolta con la *Salve Regina* gregoriana potè dar vita ad una delle più forti e belle pagina musicali che possa vantare il teatro lirico italiano oggigiorno. Il prototipo certamente sarà sempre la creazione dovuta al Pedrell. Come da essa e per essa, si comprende l'importanza delle teorie che al chiaro maestro spagnuolo han fatto ricercare nell'antico mondo gli elementi principali pel suo grandioso lavoro!

Sulla salmodia del VII modo plagale cantata dai monaci in chiesa il Pedrell ha trovato modo di sovrapporre la *Canzone di Giovanna* che Raggio di Luna fa sentire da lungi, per ricordare al Conte di Foix come i suoi fedeli seguaci lo attendano sempre.

(Vide pág. 216, compases 11-14, y página siguiente, compases 1-6.)

Ed a questo squarcio si alterna con molta efficacia il magnifico falso bordone seguente.

(Vide pág. 216, compases 6-8.)

Come si scorge nel primo esempio qui riferito, la cantinela sal-

modica del VII modo è stata trasportata ad una quarta superiore, prendendo a tono fondamentale il *re minore*, modificato nell' armonizzazione, dalla scala melodica d'un antico modo arabo, nel quale Raggio di Luna canta la sua *Canzone*.

Mano mano che Sicart e Raggio di Luna, arrivati al chiostro di Bolbona per vedere il Conte di Foix, si narrano le vicende passate, le speranze future, i diversi temi si sovrappongono l'un l'altro. Si riodono così i motivi di Foix, dell' Inquisizione, di Montsegùr; e poichè l'azione principale di questo quadro secondo si impernia attorno al finto funerale dal Conte di Foix, anche il tema del *Convoglio funebre* fa capolino a tratti, e per incisi. Gli stessi temi si mantengono anche alloraquando entra in iscena il Conte di Foix che si lascia scorgere sotto il bruno saio del frate.

Il campo dell' arte moderne ci offre due splendidi essempi analoghi al *Convoglio funebre* del secondo atto de I PIRINEI; esempi che appunto vengono qui ricordati perchè hanno vita in uno stesso ambiente e da analoghe situazione drammatiche. Il funerale di Titurel nel *Parsifal* di Wagner ed il funerale di San Francesco d' Assisi nel *Franciscus* di Tinel, sono certamente due robuste ed imponenti concezioni. Ad esse può ora aggiungere quella sentita e resa dal compositore spagnuolo con molta efficacia, a larghi tratti, con parsimonia di colorito e con una sobria e giusta intonazione.

(Vide pág. 236. compases 5-18.)

Questo è lo spunto della robusta pagina con cui il Pedrell accompagna nella tomba il feretro del supposto Conte di Foix. Pagina eloquente nella sua tristezza, come una scena dipinta dal Watteau o da Salvator Rosa, come le figure macabre del Ghirlandaio.

Non regge però al confronto il valore musicale della scena successiva, durante la quale Sicart e Raggio di Luna scongiurano il Conte di correre a salvare Montsegùr. L'efficacia drammatica è certamente raggiunta, ma la costruzione musicale risente alquanto del vecchio melodramma. Non sempre, tuttavia, durante la scena, questo difetto di condotta, questo contrasto di stile, questa debolezza estetica si può rimproverare al compositore. Chè in taluni punti al contrario — come nel racconto di Ramon Ruggiero narrato da Raggio di Luna — si contengono squarci musicalmente assai interessanti, per quanto ad essi si possa muovere l' appunto di poca evidenza declamatoria, e per conseguenza di sover-

chia prolissità nel disegno melodico rispetto all' importanza delle sillabe ed alla forza degli accenti.

Ma quando a poco a poco il Conte di Foix si lascia commuovere dagli accenti supplichevoli de' suoi fidi; quando la parola di Sicart e di Raggio di Luna ricorda ancora con amaro rimpianto, e le perdute glorie di Foix, e le speranze di quei che prigioneri di Montsegùr lottano disperattamente con la morte, anche la frase musicale si rinvigorisce, si rianima e con efficacia si fonde nella parola. Il medesimo tema si udrà di nuovo più innanzi, alloraquando il Conte di Foix offrirà in olocausto la propria vita alla patria, predicendo il momento della riscossa.

Devonsi pure rilevare tutti gli splendidi incisi — formati dai diversi motivi già noti — con cui si accompagnano gli accenti inspirati che il Conte rivolge ad Izarn l'Inquisitore. Sono accenti di sdegno, di fierezza, d'ira, di entusiasmo. Sono frasi piene di vigore, di energia, di coraggio. E la musica certamente, in questo momento, gareggia con la parola a rendere evidente, vera e sentita tutta l'efficacia dell' azione drammatica, tutti i sentimenti più riporti e più nobili da cui è animato il personaggio protagonista del quadro.

È pur notevole il contrasto di stile, di colorito, di condotta che intercede fra l'accento caldo, appassionato del Conte di Foix e le fredde, atroci, fedifraghe parole di Izarn. Mentre il primo si appoggia a tutti i temi che ricordano le glorie di Foix, di Montsegùr, di Ramon Ruggiero, l'altro rievoca i temi dell'Inquisizione, il tema guerresco delle trombe di Tolosa, vinto e spezzato. Per conseguenza, all'occhio di chi osserva, da tutto questo contrasto emerge colorito un quadro tracciato da linee luminose ed amplie, ricche di particolari, di accessorî musicali degni del più alto interesse.

Se, a conferma di ciò che qui viene esposto, si dovessero recare tutti gli esempî necessarî, il presente studio assumerebbe, al certo, proporzioni troppo ampie. Neppure mi è possibile pensare a rendere completo tutto il mio pensiero, con le dimostrazioni che diverrebbero indispensabili. Mi tengo pago, per conseguenza, di additare ai lettori i punti salienti della robusta creazione, caso qualcuno potesse seguire questi cenni, con l'aiuto della riduzione per canto e pianoforte della Trilogia I Pirenei.

(Vide pág. 288, compases 3-11.)

È questo lo squillo lento e solenne delle trombe almogavàre che

apre il terzo quadro. Le diverse fazioni radunate attorno al colle di Panissars fanno eco alla fanfara, e pressochè tutto il preludio si svolge su questo caratteristico e lento movimento diatonico. «Tutti gli intenti espressivi del lirismo drammatico in questa terza ed ultima parte della Trilogia si dirigono all'intento di sublimare l'idea della patria vittoriosa, la libertà dei Pirenei, la sconfitta degli oppressori, il trionfo di Pietro il Grande. Le *tonalità maggiori* accentuano il fondo del quadro musicale. Nella prima frase del breve preludio persiste il tema, simbolo del sentimento della patria» (1). Ed esso appunto si insinua entro le modulazioni degli squilli gravi che annunciano la prossima battaglia. Raggio di Luna, immagine della leggenda dei Pirenei, mentre sta scavando la propria fossa, canta ancora la Canzone di Giovanna, e come in sogno va rievocando il lontano passato.

Un episodio leggermente colorito da un amore ideale è quello dato dalla presenza di una giovinetta siciliana, che per riconoscenza al Re Pietro d'Aragona d'aver liberata la Sicilia dal giogo francese, volle seguire il suo Re, sotto le spoglie di Lisardo, per vederlo ed amarlo da lungi. Tutti i temi musicali che accompagnano le timide espressioni degli amorosi sentimenti di Lisardo sono caratterizzati da un'impronta originale di gentilezza, da un profumo di semplicità ideale. Essi — pur senza dirsi un'imitazione assoluta — sembrano derivati dalle tipiche frasi d'amore, susurrate fra Eva e Walther nella grande commedia musicale che glorifica, con le note di Wagner, gli usi ed i costumi della Franconia medioevale. Beninteso però che quest'osservazione, affatto soggestiva, va considerata come semplice conseguenza di un'impressione passeggiera, e null'altro.

Ne'suoi accenti Lisardo comincia dal far presentire lo sviluppo ch'egli darà alla frase musicale allorchè, dando sfogo all'animo suo, canterà la *Canzone della Stella:* tipo nuovo e simpatico di ballata antica, tutta cosparsa di vere gemme melodiche.

Ma Raggio di Luna continua ad evocare i fatti di cui essa fu testimone, le lotte sostenute a Foix ed a Montsegùr; il triste giorno in cui dal chiostro di Bolbona Ruggero Bernardo Conte de Foix veniva trascinato al rogo; le profetiche parole di riscatto da lui pronunciate innanzi di morire. Ed alla lucente visione giullaressa si accompagnano tutti i temi già noti, i quali fondendosi,

(1) F. Pedrell : *Por nuestra música* : págs. 101 y sig.

rincorrendosi e sovrapponendosi l' un l' altro, a seconda del senso delle parole, sostengono una declamazione accalorata, intensa, colorita da mano maestra.

Raggio di Luna gioisce nell'evocare il motto profetico pronunciato in Bolbona dal Conte di Foix prigioniero. Essa sente che la gran giornata della vendetta si avvicina: squillano da lungi le trombe almogavare: tutto il campo si agita nel prepararsi trepidante alla riscossa. E nella musica v'è tutta la sintesi dell'epopea che si è svolta nei quadri precedenti, tutto l'entusiasmo per il gran fatto che si prepara.

Un esempio assai interesante, di colorito tutto particolare, è dato dal racconto *Là nella terra di Sicilia bella* con cui Raggio di Luna discopre il segreto amore di Lisardo. Il tema è basato sull'antico modo dorico dei Greci, giustificato dal fatto che il racconto si riferisce alla terra di Sicilia che diede i natali a Lisardo.

(Vide pág. 326, compases 7-15.)

Questo tema si presta a degli sviluppi ed a delle modulazioni di alto interesse, anche per l'espressione melodica che ne scaturisce.

(Vide pág. 329, compases 12-14, y página siguiente, compases 1-10.)

La *Canzone della Stella* contiene la maggior parte dei motivi espressivi che han servito al compositore per dipingere il carattere morale di Lisa.

Osserva a questo proposito lo stesso Pedrell: «Quantunque non soggetto ad alcuna imitazione nè ad alcuna trasformazione, perchè non venne composto secondo un modello melodico determinato, hannovi in questa canzone giri melodici ispirati alla musa popolare, specialmente la chiusa finale della frase del primo periodo, in cui venne adattato un accento melodico popolare puramente spagnuolo». Ora chi conosce la musa popolare siciliana sa che talune cadenze, certi modi particolari di chiudere la frase sono communi a molti paesi del mezzogiorno e traggono origine dall'influenza esercitatavi dagli Arabi. Quindi il Pedrell nel far cantare il personaggio di Lisardo è stato più vero di quello ch'egli non supponga, inquantochè — si potrebbe affermarlo — con dimostrazioni positive — il modo di cadenzare da lui usato nella *Canzone della Stella*, se è spagnuolo, è puranche eminentemente siciliano.

Questa *Canzone* si compone di due parti, che alla loro volta si dividono in due diversi frasi. Come è stato accennato, è caratterisca sempre la cadenza, sia intermedia che finale.

(Vide pág. 342, compases 11-18.)

E lo stesso esempio si ripete invertito, nella chiusa del secondo inciso.

(Vide los tres últimos compases de la misma página.)

Ma la cadenza, che secondo il compositore dovrebbe essere la più caratteristica, è quella che chiude la *Canzone*.

(Vide pág. 345, compases 17-22.)

È davvero encomiabile e degna di nota, da parte della critica e della storia, la maniera adottata dal Pedrell nel servirsi del materiale artistico tradizionale e popolare per la composizione della sua *Trilogia*. Lo sviluppo, l'intreccio, il frazionamento di tutti i temi, con il corredo di un'armonizzazione robusta ed elegante, ricca e vigorosa, di un instrumentale colorito da un'intonazione sempre appropriata, originale e caratteristica, senza essere nè strana nè ricercata, costituisce un tutto organico, specialmente osservando e studiando il rapporto fra la musica ed il dramma.

Giova assai di avere presente a questo proposito, che il poema del Balaguer, se come tale è degno di alto interesse, come lavoro drammatico procede forse con lentezza e porta con sè, non un difetto, ma una qualità che può essere ritenuta contraria alle esigenze di un dramma lirico. Il gran tempo che corre fra i fatti che si svolgono nei diversi quadri; il mutamento quasi completo dei personaggi, scemano senza dubbio l'interesse e l'attenzione dello spettatore. Ma la continuità dell'idea filosofica, del simbolo fondamentale della trilogia, non per questo vien meno un solo momento; e la musica del Pedrell, sia per il modo con cui è costrutta, sia per lo sviluppo che ad essa è dato, allaccia e concatena fra di loro i diversi quadri, cui ben a ragione venne dato il nome non già di dramma, ma di trilogia.

Continuando nell'esame dell'ultimo quadro, è da osservarsi il *Canto di guerra* di Raggio di Luna od *Inno guerresco degli Almogavari*, formato dalla seguente frase di una canzone popolare catalana, e legata, nelle risposte del coro, al ritornello successivo, imitato da un *namâz* arabo, melodia tipica di una delle cinque preghiere che intuona il *muezzin* dall' alto della moschea.

(Las dos melodías originales, citadas por el Sr. Tebaldini, pueden verse en la página 106 del opúsculo del Sr. Pedrell, «Por nuestra música».)

Ripeto che non è possibile prender nota di tutte le melodie popolari, di cui il Pedrell si è servito. Accenno soltanto alla trascrizione che il compositore ha saputo fare di una *kaaba*, danza araba

propria ad alcune cerimonie del culto islamita, e con la quale ha completato la costruzione del *Canto di guerra*, fra mezzo a cui si insinuano gli squilli gravi che abbiamo già udito e che alternativamente i clarini e le trombe vanno ripetendo. La parte corale è trattata con molto slancio, con rudezza quasi selvaggia, con varietà ritmica assai efficace. È da deplorarsi soltando che una delle quattro parti vocali sia completamente sacrificata e non imprima al quadro il vigore del colorito che potrebbe recare. Ciò va osservato, perchè la tessitura, in cui si aggira, è sempre nelle note gravi, talchè in tutto l' assieme si può ritenere como perduta. Certo tuttavia che le altre voci sono così ben disposte, felicemente trattate, da rendere quasi superflua l' osservazione che qui è stata mossa.

Nella scena fra Ruggiero di Lauria ed il Conte di Foix Ruggero Bernardo III, oramai reso vassallo di Francia, i temi che fanno ricordare la caduta di Foix ricompaiono ad uno ad uno appena accennati, come a rammentare un passato totalmente perduto e quasi cancellato. Ma intanto comincia a delinearsi la frase ampia verso cui si dirige il punto principale e determinato del dramma. L' invettiva di Ruggiero di Lauria, nobile, orgogliosa, eroica, sarà il tema del canto di vittoria che già conosciamo, per averlo incontrato a metà del Prologo.

Forse, non tutti gli episodî musicali che trovano posto nella scena suddetta, sono alla medesima altezza estetica. Qualcuno anzi contrasta con lo stile distinto ed elevato che informa pressochè l' intiera trilogia del Pedrell. Non è il caso però di muovere rimprovero al compositore per questa momentanea debolezza. Sostenere con l' arte sua un' opera così vasta e complessa, e sostenerla anche nei più minimi particolari con tutta la maestria, di cui in essa dà così splendida prova, non è cosa che si possa umanamente pretendere. Chè se si osservano pur anche le creazioni di quelli che la storia ha consacrato per *genii,* ci si avvede di quante e quali soste abbia avuto bisogno la loro mente creatrice, supplendo inconsciamente con l'artifizio e ben anco talvolta, con quella tecnica che si usa chiamare *di maniera*.

Fatta però una simile osservazione alla scena fra Ruggiero di Lauria ed il Conte di Foix, deesi tosto soggiungere che da questo momento il valore musicale dell' opera rende superbamente, con vivace rapidità, sino alla fine, tutto l'interesse che presenta il dramma. Le grida mal trattenute degli almogavari : *Aur, Aur*; il

desiderio indomito di correre a combattere contro le colonne francesi, che stano per attraversare il colle di Panissars, e vendicarsi degli oltraggi, dell' oppressione secolari: le parole piene di odio con cui Raggio di Luna sprona le schiere almogavare ad insorgere contro il nemico, tutto è reso musicalmente con interesse sempre più crescente.

Il tema del canto di guerra si intreccia in forme sincopate al canto di vittoria, agli squilli robusti e maestosi delle trombe, all' invocazione ai Pirenei fatta dalla giullaressa. Tutta questa scena così vivace, così piena di ansia, di entusiasmo a stento represso, trova un contrasto nel breve dialogo fra Raggio di Luna ed il Conte di Foix. In esso, pur conservandosi gli andamenti ritmici che fanno ricordare come poco lungi si combatta per la libertà dei Pirenei, mentre tutto l' orgasmo che invade la scena si insinua con calore ed efficacia in orchestra, Raggio di Luna inveisce con frasi vibrate contro quel Conte di Foix che, dimenticando il glorioso passato della sua patria, s' è dato vergognosamente a servire la Francia. Un' ultima volta ricompaiono i temi che rammentano l' antica e perduta gloria del castello di Foix: essi oramai vengono soggiogati dalle fascinatrici ondate di suoni e di clamori, che fanno echeggiare per l' aere gli almogavari vincitori e giubilanti.

Pietro il Grande, acclamato dal suo popolo, passa sulla scena, mentre il popolo lo saluta con una frase tipica, che val la pena di essere riferita:

(Vide pág. 404, compases 4-8.)

e più avanti:

(Vide último compás de la pág. 404 y los compases 1-5 de la siguiente.)

Lisardo, nello scorgere la *sua stella* sfolgorante di luce e di gloria, ripete a frasi tronche i principali temi della sua poetica *Canzone;* ma l' urlo di gioia, a cui si abbandona il popolo, vince tutto, il possente *Canto di vittoria* è intonato ancora una volta su una gamma potente di colori musicali.

La disamina di questa forte e robusta creazione lirica sarebbe compiuta; ma è mestieri per me, che m' intrattenga ancora a fare alcune considerazioni d' indole generale.

Anzitutto tenderò, se vi riesco, di cogliere e ritrarre il momento musicale che attraversa la Spagna, per dedurre l' importanza che nella storia drovrà avere la Trilogia I Pirenei.

Giovani autori, desiderosi di applausi, anche laggiù si sono dati a seguire una via che procura loro facili successi, con poche audacie e minori sacrificî. L'indirizzo da essi prescelto è quello che si maschera col nome di musica melodica, nel senso puramente convenzionale della parola. Lo stile vorrebbe essere eclettico, ma viceversa non riesce che un centone di stili già noti, passando attraverso a tutti i cangiamenti che l' arte ha compiuto nella seconda metà di questo secolo nei diversi paesi d' Europa. Per conseguenza, mendicando a Verdi ed a Ponchielli, a Meyerbeer ed a Wagner, a Gounod e Massenet, nelle opere di questi giovani autori si incontrano innegabilmente delle pagine di buona musica, ma non mai certamente di *musica spagnuola*. Figurarsi se può essere il caso, a proposito delle loro creazioni, di parlare di *dramma lirico nazionale*. Sotto questo aspetto la Spagna musicale, malgrado il tentativo superbo e virile di Filippo Pedrell, giace tuttora in un stato letargico e di completa dipendenza da quanto hanno prodotto e producono la Francia e l' Italia, forze neppure nei momenti migliori della loro arte. Chè senza dubbio — come ho già detto a proposito di *Garin* del Breton — non sono i brevi e fuggevoli accenni a vecchie melodie spagnuole, fors' anche di fonte assai incerta, che riescano ad imprimere alla musica di questi giovani compositori il carattere spagnuolo, propriamente detto.

Primo di questa schiera — senza dubbio assai produttiva — è il Breton, il quale conta al suo attivo dei successi clamorosi. *Gli amanti di Teruel, Dolores, Garin,* sono le sue opere più acclamate in Ispagna; non però negli altre paesi d' Europa, ove poco o punto sono conosciute. Ma, bisogna dirlo tosto: esse rappresentano l' assoluta antitesi estetica del grande e nobile ideale, che animava il vecchio Pedrell nel momento in cui egli si accingeva a musicare il poema di Victor Balaguer. E poichè il Breton non ha esitato di parlare in seno all' Accademia di S. Ferdinando de Madrid per combattere le teorie del Pedrell, quasi negando la possibilità di creare un dramma lirico nazionale, sia permesso ad un italiano, coi criterî che si potrebbero benissimo appropriare ad ogni paese, muovere al Breton, da queste pagine, quelle osservazioni che forse in Ispagna non gli si sono peranco sollevate.

Egli afferma cosa troppo superficiale ingenua e falsa, quando asserisce che a comporre un dramma lirico spagnuolo basta dettare la musica su parole spagnuole, le quali trattino e sviluppino un soggetto spagnuolo. Citando l' esempio di chi sostiene che alcune

opere di Rossini, di Meyerbeer, di Donizetti e di Verdi sono considerate quali opere francesi, per il solo motivo che furono composte su parole francesi per i teatri di Parigi, il Breton ricorre ad un mezzo di difesa troppo puerile per meritare l' onore della discussione. Sta il fatto che pur scrivendo per il Gran Teatro dell' Opera, i compositori italiani nella loro musica si mantennero sempre italiani, mentre si potrebbe anche arrivare a concludere che dell' opera italiana, come l' intese Rossini nel *Guglielmo Tell*, si mostrò pure seguace e continuatore lo stesso Meyerbeer.

Ma la questione a questo punto diventa più complessa. Anzitutto è mestieri distinguere fra musica improntata ad uno speciale carattere nazionale ed il dramma lirico, che reca con sè tutte le proprietà per essere considerato come appartenente alla lirica nacionale. Vi potrà essere ed esiste senza dubbio la grande arte musicale tedesca, francese, italiana e spagnuola, la quale ritrae nei diversi paesi una caratteristica speciale. Così la musica tedesca divenne tipica con Bach; la francese con Rameau, Couperin, ecc.; l'italiana con Palestrina, Monteverde, Frescobaldi, Marcello e Cimarosa; la spagnuola fin dai tempi di Morales ebbe l'impronta sua caratteristica. Nel secolo presente Beethoven, Adam e Boildieu, Bellini e Verdi mantennero all' arte del proprio paese le proprietà insite ed originarie; ma poi le false ed assurde teorie di eclettismo, disgraziatamente, fecero scomparire queste caratteristiche fondamentali e sostanziali, ed a volta i francesi e gli spagnuoli divennero italiani; poscia gli italiani e gli spagnuoli seguirono la moda francese, per poi, ad un dato punto, piegarsi servilmente e miseramente tutti e tre al giogo dell' arte wagneriana. Da ciò il grido giusto ed autorevole del sommo Verdi, che ad ottant' anni con vigoria audace seppe insegnare ai giovani, come si possa esseri moderni e mantenersi italiani ad un tempo. Queste le osservazioni che ne vengono suggerite dai criterî formulati del Breton in seno all' Accademia de S. Ferdinando; ma desse non riguardano che la sola musica *presa a sè*. Se poi ci facciano a considerare il dramma lirico, noi vediamo che in Germania esso si è iniziato con Weber e che poscia ebbe un solo continuatore e perfezionatore, tuttavia affatto soggettivo, in Ricardo Wagner. Ma si può asserire con altrettanta sicurezza, che la Francia, l'Italia e la Spagna abbiano avuto sin qui un vero e proprio melodramma, o dramma lirico *nazionale*, sorretto da quel fondo di proprietà etnografiche locali, completato da tutto quel corredo di tradizioni secolari patrie, verso cui tendono le loro as-

pirazioni altri popoli? Questo ideale di arte nazionale così ampiamente delineato, così fortemente marcato, si può dirlo, sembra quasi un'illusione. E l'Italia, la Francia e la Spagna, che per la loro storia, per i costumi, potrebbero lentamente, ma fortemente, accingersi a far rivivere, a risanguare l'arte nazionale, si accontentano — nel nome dell' eclettismo artistico — non solo di creare opere liriche senza alcuna caratteristica propria, ma financo della musica, in cui è fatta completa dedizione all' arte d'altri paesi, che non sia il proprio.

La ragione, per la quale molti combattono l'opportunità di mirare alla creazione di un dramma lirico nazionale, può avere tuttavia un movente ben più logico che non quello esposto dal Breton. L'universalità delle passioni umane — siano esse d'amore o di odio — può dar luogo ad un dramma umano, eterno ed immutabile, la cui forza risiede appunto nei segreti recessi del cuore. E tutti i sentimenti, di cui l'uomo o l'umanità possono essere suscettibili, si rendono espressivi in sulla scena, non soltanto per mezzo del *reale*, ma anche coll' ausilio del *simbolo*. Da questa estrinsecazione di principî psicologici prende le mosse il *Faust* di Goethe, il cui il *reale* e l'*ideale* divengono espressione altamente artistica; così hanno vita i *drammi lirici* di Wagner, in cui il simbolo mitologico si propone di rendere l'universalità de' sentimenti e delle passione umane; così l'elemento reale entra como parte integrale in opere sceniche, quali *Rigoletto*, *Traviata*, *Carmen*, ecc. Questo principio potrebbe dunque far respingere la teorie dei fautori del dramma lirico nazionale. Senonchè, l'uno de'due concetti filosofici non deve escludere l'altro; un indirizzo estetico non deve, in questo caso, cercare di ridurre a nulla teorie diverse e più complesse, se non quando le leggi della tecnica e dell' estetica dell' arte venissero violate. Pur tuttavia una condizione si imporrà a poco a poco ad entrambe le scuole: — cosa del resto che i fautori del dramma lirico nazionale mettono a base del proprio sistema — quella cioè non soltanto di seguire, ma di sviluppare le caratteristiche proprie alle tradizioni musicali di ogni paese. E queste imprescindibili proprietà artistiche in Ispagna, non sono certamente osservate dagli oppositori sistematici — e forse pure incoscienti — dell' autore de I Pirenei. Ciò è inoppugnabile al certo.

Teorie come quelle che ho cercato di appoggiare e di difendere,

soltanto pochi anni addietro sarebbero apparse vecchie nel fondamento, inattuabili ed opposte a quell' ideale eclettico che pareva dovesse concorrere ad informare, sostenere e sviluppare l'arte moderna. Ma un virile, audace quanto improvviso desiderio di rinnovamento manifestatosi nel campo delle arti e delle lettere, fece rivolgere gli occhi verso un passato che apparve ancora più splendido nelle sue caratteristiche speciali proprie alle diverse regioni di ogni nazione. E nacque il *foklore:* cioè lo studio, la coltura delle tradizioni storiche e popolari.

L'arte, i costumi, la poesia, la storia si cominciarono a studiare con analisi scrupuloso per dedurne nuove opere improntate alla sintesi estetica delle tradizioni. Si è ben lontani dall' avere raggiunto lo scopo che si prefissero i propugnatori di un simile indirizzo artistico. Per ora non siamo che all' inizio della trasformazione e della ristorazione; chè l'arte dovrà seguire pari passo quelle riforme sociali, le quali, con un acceno alle autonomie regionali, finiranno per prevalere in avvenire, cuando anche il collettivismo avrà fatto la sua prova.

In Italia, dalla fine del secolo XVI alla metà del XVIII, il melodramma e l'arte in generale si ispirarono a quel rinato paganesimo che accanto all' umanesimo ed all' enciclopedismo nelle lettere, ebbe il sopravvento. Soltanto dalla seconda metà del secolo XVIII cominciano a risorgere le vere tradizioni italiane. E lo vediamo nelle commedie musicali di Cimarosa. Ma poco appresso il colosso francese porta di nuovo attraverso l'Europa il culto dell' arte pagana e tutto si va modellando, uguagliando alla scuola delle immagini classiche.

Toccava al nostro tempo il còmpito di far risorgere il culto delle antiche tradizioni. Forse in Italia non si è peranco sentito l'influsso di una tale corrente di ristorazione. Ma la Francia con le feste dei *felibri* di Orange, di Avignone e d'altri paesi di Provenza; il Belgio con le frecuenti Esposizioni ed esecuzioni musicali fiamminghe di Anversa, Malines e Gand; la Russia con le opere della giovane scuola slava (che forse alla vivezza dell' immagine, alla robustezza del concetto, non accompagna ancora tutta l'esperienza tecnica, di cui le altre nacioni hanno sì ricco patrimonio); la Spagna col poema di Victor Balaguer musicato da Filippo Pedrell, fanno presentire il rinnovamento ideale, che parlerà ai popoli futuri il linguaggio vero delle proprie tradizioni.

Come è bello immaginare un dramma lirico italiano, che ne

riconduca ad un tratto fra l'intensa vita dei Comuni del medioevo di Lombardia, di Toscana e dell' Umbria; immaginare un quadro grandioso, che abbia per isfondo la terra del Vespre, ove le tradizioni si sono conservate tuttora immuni dal banale contatto della falsa modernità. Come appare poetica l'evocazione del linguaggio immaginoso ed ideale di San Francesco d'Assisi, di Brunetto Latini, di Dante e di Ciùllo d'Alcamo. Ed, in mezzo a questo quadro, avere innanzi a sè la visione, a volte dolce e serena, a volte cupa e fantasiosa, delle scene, cui diedero vita Giotto e Ghirlandaio, Botticelli e Lippo-Lippi, Carpaccio e Gian Bellini. Come è bello sentire nell' anima questo grande mondo antico, risorto per virtù di una vita nuova, di un sangue giovane, incontaminato, rigoglioso, che sappia audacemente inalberare il vessillo dell' arte moderna, fortemente, profondamente italiana.

Filippo Pedrell ha già dato alla Spagna il tributo del suo caldo amore di patria: amore di figlio, amore d'artista. Sento che la forte opera sua sarà come il primo grido di rinnovamento, là in quella forte terra catalana, fra quei poetici e superbi poggi che infiorano in una sinfonia di vivaci colori il bel paese d'Aragona e di Vizcaya. Che Granata ed Andalusia, Asturia e Castiglia trovino esse pure in un giorno non lontano nuovi poeti e nuovi cantori, i quali con parole nuove, con note dettate dalla fantasia più fervida, sappiano, ispirandosi ad essa, innegiare alla pura grandezza antica della patria! E possa anche l'Italia nostra in quel giorno gloriarsi similmente!

Rivista Musicale Italiana: Anno IV, f. 2-3, p. 267-298, 494-524.-Turín, F. Bocca, 1897,

EDUARDO L. CHÁVARRI
Valencia.

Felipe Pedrell et son œuvre dans l'Art musical.

I

L'étude d'une personnalité musicale qui émerge au-dessus de la moyenne, pour être vraie et impartiale, doit s'attacher à l'artiste et à son milieu; car, en effet, l'artiste n'est pas un être isolé, puisqu'il subit l'influence de son milieu, et que celui-ci, à son tour, subit l'influence de l'artiste. Rien de plus équivoque — pour pénétrer le caractère d'un maître et de son œuvre — que la froide énumération de titres et de dates : la personnalité est ainsi livrée sans aucune détermination.

Quand il s'agit de musique, cette étude devient indispensable si l'on veut approfondir sérieusement une des plus importantes fonctions qui concerne cet art : *la personnalité*.

Cela est d'autant plus exact, que l'expression en musique est définitivement établie dans l'art, où elle détermine sûrement les diverses écoles, traduisant *l'effet pour l'effet*. C'est en un mot la communion intime avec l'esprit de l'auteur qui devient indispensable pour interpréter son œuvre et la comprendre. Ainsi, quand on dit de Lulli qu'il est le musicien du siècle de Louis XIV, quand on dit que Mozart personnifie le XVIIIe siècle, et Beethoven la Révolution, ces assertions en disent plus long que la date qui nous rémémorerait le jour de la naissance ou du mariage de ces puissants génies. Sans connaître la vie intime de Chopin, ses éternelles

aspirations jamais réalisées vers la patrie et ses amours, les crises angoissées d'un esprit si noble et si raffiné, comment, dans ces conditions, pourrions-nous donner une interprétation juste à ses compositions? Et cependant, certains fruits secs des conservatoires, dont le talent a été *fabriqué,* se préoccupent fort peu de ces choses. Leur aspiration se limite à une sorte d'acrobatie au-delà de laquelle ils ne savent et ne veulent discerner l'art.

Prenons comme exemple les exécutions des œuvres wagnériennes : Wagner poète, musicien, philosophe, critique, introduisant dans ses compositions sa conviction la plus intime sur la vie ; Wagner, interprété par le regretté Lamoureux, par l'habile Colonne, et surtout par Hermann Levi et Félix Mottl, est la mise en relief de l'œuvre vivante, flexible et puissante de Bayreuth ; si, au contraire, l'interprétation est faite par des chefs d'orchestre *simplement musiciens,* elle devient d'une obscurité inextricable.

Il nous a paru utile, pour mieux dépeindre la silhouette du maître espagnol, Felipe Pedrell, de le présenter en plein dans son art, afin de bien faire comprendre, avec la plus minutieuse exactitude, la valeur réelle de l'illustre artiste.

II

Dans l'état actuel de l'Art, on constate une tendance vers l'*expressivisme* (si le mot est permis) parmi toutes les manifestations artistiques, et qui s'accuse de plus en plus dans la musique, celle-ci étant l'Art expressif par excellence. Cette tendance est peut-être une réaction de l'esprit, un désir des âmes lassées par les luttes que nos générations actuelles ont à subir avec la réalité. Dans la musique, les progrès du mouvement indiqué, nous les pouvons observer dans l'évolution suivie par les formules musicales : des *airs de danse* et *symphonies* de Bach et Haydn aux modernes poèmes symphoniques, la distance est énorme. Trois noms révèlent les transformations de l'œuvre symphonique vers le *psychologisme :* Mozart, Beethoven et Schumann.

Mais, pour exprimer ce qu'il y a de plus intime et de plus vrai dans l'âme humaine, il faut toujours retourner à la simplicité des chants du peuple, qui sont comme l'émanation la plus directe de sa conscience. En réalité, c'est une évolution toute naturelle que celle réalisée par l'art des sons depuis les artifices du XVIe siècle

jusqu'à nos jours; elle nous montre l'art en tant que *métier*, s'alliant, se fusionnant avec l'art en tant que *sentiment*. Le résultat de cette réunion d'éléments jadis dispers, est la création de nouvelles écoles aspirant à la musique typique et à la formation du drame lyrique national propre à chaque pays. On laisse de côté les imitations de forme du *Rossinisme* et du *Meyerbeerisme*. Somme toute, la caractéristique musicale de nos temps est rendue selon le moment, le milieu et la race.

Or, dans la musique espagnole, ces traits généraux existent, très nettement accentués, et ils offrent des développements curieux.

Il faut insister sur les caractères typiques de la musique espagnole, souvent méconnue à l'étranger, où, sous l'étiquette d'espagnolisme, nous connaissons maintes compositions portant le nom de rhapsodies ou caprices, qui sont pour nous, vrais Espagnols, autant de non-sens, malgré l'abondance de castagnettes que l'on y introduit sous prétexte de couleur locale.

Beaucoup ont cru que la musique espagnole consistait exclusivement en *boleros* et *fandangos* — sortes de danses andalouses, ou plutôt gitano-andalouses — qui sont avant tout des danses isolées, puisque dans certaines contrées de l'Espagne elles ne sont même pas connues. Croire que toute la musique espagnole réside là, c'est tomber dans l'erreur de celui qui affirmerait que toute la musique nationale française consiste en des couplets de cafés-concerts.

La musique espagnole, autant par ses caractères que par ses précédents historiques et son développement dans un milieu très complexe, nous offre des aspects très variés. Elle devient l'expression la plus immédiate de l'âme du peuple, de ses pensées et de ses affections; elle accompagne les travaux agricoles, chante les exploits des héros, les aventures de chasse, la haine, l'amour, la douleur, la vie enfin.

Nous pouvons étudier encore mieux le développement historique propre à l'art musical espagnol en constatant son double aspect, et, de déduction en déduction, nous arriverons à dégager et à expliquer comment doit être compris le drame lyrique national. Cette étude nous amènera à l'œuvre du maître Felipe Pedrell.

Au moyen âge, la musique n'était pour nos maîtres qu'une théorie, une science mathématique dont les principes sont étudiés dans les règles du *quadrivium*. Les organistes ainsi que les maîtres de chapelle étaient des savants et, depuis le XIe siècle jusqu'au XVIIIe, ils font prévaloir les principes d'Aristote et de Pythagore

avec les doctrines de Boèce et Aristoxène. Francisco Salinas, le fameux organiste aveugle, résume dans son livre sur la musique (*De musica libri septem*), toute la science musicale au XVI[e] siècle. Il nous dit que l'origine de la musique est «dans la source de l'éternelle raison», il la considère comme une science rationnelle et exacte. Au XVII[e] siècle, nous arrivons aux principes les plus étranges. Les polyphonistes semblent attaqués d'accès de délire du contrepoint et des combinaisons. Le livre de Pedro Cerone en est la preuve la plus typique. Dans ce livre qui a pour titre *El Melopeo*, il nous parle de canons secrets sous la forme de soleil, d'épée, d'éléphant, d'énigmes, pour répercuter le «Chaos» et le «Jugement dernier». On y voit l'harmonie des planètes: de la Terre à la Lune, Ré-Mi; de la Lune à Mercure, Mi-Fa; et le comble, c'est que cette combinaison harmonique est l'image de la gestation humaine.

Examinons maintenant la réaction vers «l'expressivisme» après ces systèmes.

Les musiciens ne pouvaient rester étrangers au charme des chants populaires qui les entouraient, bien qu'ils ne les considéraient nullement comme *musique* dans le vrai sens du mot. C'est ainsi que l'on constate à côté de ces théories, des insinuations sur le pouvoir expressif de la musique, datant des premiers siècles. St Isidore de Séville parle du pouvoir qu'a la musique d'émouvoir les sens. Salinas parle du beau dans la musique, et pressent des solutions semblables à celles de Kant et de l'école écossaise sur l'appréhension du beau étant un sentiment ou un *jugement*. Au XVIII[e] siècle le perfectionnement des instruments de musique fait naître des «Traités pratiques» (pour vihuela ou autres) qui sont, tout imparfaits qu'ils puissent être, les porte-voix de l'émancipation vers l'expression des sentiments.

En effet, le chant populaire libre d'entraves et de conventions, plein de sincérité, avait vécu dans le peuple; les anciens jongleurs et ménétriers étaient les conducteurs de ces chants à travers les contrées et le temps; cette voix des ingénus, des cœurs simples, s'exhalant en pleine nature dans les plaines, dans les montagnes, et au bord de la mer, était le vrai sentiment national qui se traduit par des chansons, des bals et des pantomimes, qui va au peuple dans toutes les manifestations de la vie et a pénétré même jusqu'à l'intérieur du temple avec les mystères et farces qu'on y représentait.

Maintenant, cette inspiration nationale qui créait conjointe-

ment la parole et le chant, trouva un lieu pour se développer le jour où le théâtre espagnol fut créé.

Cette alliance était tout-à-fait naturelle, le théâtre espagnol ayant une origine entièrement populaire. Les *mystères* et *autos* au moyen âge étaient accompagnés par des chansons et bals du peuple. Et dès les premières *farsas* de Juan del Encina, qui lui aussi était poète et musicien, nous voyons toujours le caractère populaire se manifestant au théâtre autant dans la musique que dans les paroles.

Ce fait révèle une vie si puissante, que plus tard, quand l'imitation néo-classique des œuvres françaises et la musique italienne envahirent nos scènes, semblant étouffer la muse nationale, celle-ci ressort, créant des genres nouveaux. En 1805, le fameux *folklorista* Zamacola disait dans son recueil de *coplas* et *seguidillas*: «Chaque nation a un genre de musique à elle pour s'expliquer ses passions; malheureusement, depuis quelque temps, la profession de musicien s'étant corrompue, on a cherché le moyen de séparer la Musique et la Poésie.» Voilà comme nous sommes bien loin des thèmes mathématiques [1]. Ces paroles pourraient être écrites de nos jours.

Le chant populaire et la poésie nationale, de race, réapparaissent dans la *tonadilla* qui, agrandie, donne naissance à la *zarzuela*. Celle-ci n'est pas, comme on l'a dit souvent, un genre inférieur, mais une forme d'art très complexe qui permet tous les styles depuis le dramatique jusqu'au comique. Et voilà l'état où nous sommes à présent: l'influence italienne et le «meyerbeerisme» qui absorbaient presque tout, s'effacent de plus en plus devant ce mouvement de sincérité dans l'expression de l'âme populaire.

La dernière évolution de cette tendance a été la création du drame musical: c'est l'œuvre du maître Felipe Pedrell.

Donc, on peut noter comme, d'une façon toute naturelle, a eu lieu la réintégration d'éléments dispers: l'expression du «caractéristique» et le progrès dans la technique.

(1) Notez que cette idée de l'expression est instinctive dans les chanteurs et musiciens populaires; cette union de la Poésie et de la Musique dont parle Zamacola est un fait très réel. Les partisans de la musique pure l'oublient trop souvent et laissent sans explication logique la formation de l'opéra national, ainsi que la pensée de Wagner. Le beau livre d'Edouard Schuré sur le *Drame Musical* confirme nos idées et il reste l'unique explication possible sur ce sujet.

III

La figure du maître Pedrell nous apparaît dans le champ de la musique espagnole comme une des plus intéressantes.

Notre but ici, nous l'avons dit plus haut, est de chercher d'exquisser sa silhouette artistique; quelque chose de plus qu'une aride énumération de dates. Pour ceux qui aiment la précision des dates biographiques, nous nous permettrons de les renvoyer au *Dictionnaire des contemporains*, de Vapereau, où est la biographie de M. Pedrell

Le maître espagnol à été, parmi nous, le premier qui ait dirigé ses efforts à la création du drame musical national dans le sens moderne du mot. A cet égard ses idées sont réellement définies. Il n'est point un imitateur de ce qui se passe à l'étranger; son œuvre ainsi que son estétique sont le produit naturel de ses propres impulsions d'artiste qui vit avec son temps.

Un illustre et regretté critique d'art, M. Ixart, nous a décrit avec justesse les caractères intellectuels du maître. «La personnalité de M. Pedrell, nous dit-il, s'elève au-dessus parmi les compositeurs espagnols, autant par ses qualités de musicien que par celles de critique musical; il est à la fois créateur et érudit, fondeur (si l'on me permet de m'exprimer ainsi) de l'inspiration créatrice avec la tradition qui pénètre profondément dans l'ancienne et vraie musique espagnole. Ils n'abondent guère les artistes qui dans la même personnalité rassemblent le tempérament nerveux, l'agitation fébrile de celui qui crée, avec le talent calme, expositif, analytique de celui qui investit et dispose les matériaux. Et il est encore plus rare de trouver le même désir, le même enthousiasme patriotique dans cette double tâche qui a pour but unique : l'opéra national. Le maître Pedrell, non seulement a cherché à *composer* un opéra, mais à explorer le champ, encore vierge, de chants arabes et mauresques (1). *Création et exploration*, voilà la caractéristique de ses œuvres.»

M. F. Pedrell voit le drame musical comme le spectacle lyrique le plus important d'un pays. Ce n'est point l'opéra que les musi-

(1) Ces lignes furent écrites à l'occasion d'une reprise de *Le Dernier Abencerage*, un des premiers opéras de M. Pedrell, à sujet mauresque, ce qui explique le sens restrictif des mots de M. Ixart, en ce qui concerne les chants espagnols.

ciens doivent chercher, car il n'est qu'une *formule* restreinte. Mais le musicien espagnol, intimement pénétré de l'art moderne n'est nullement un imitateur de Wagner, et, bien loin de là, il veut seulement qu'on s'assimile la pensée de Wagner pour la faire fructifier selon la race et le tempérament.

L'idéal de M. Pedrell est de «créer avant tout un art *expressif* et qui traduit avec force et éclat le caractère de notre nationalité» et il l'a très bien défini dans une brochure où il prèche la sincérité et la vérité (1). Voici ses paroles : «Le chant populaire, cette *voix des peuples*, pure inspiration primitive du grand chanteur anonyme, passe par l'alambic de l'art contemporain et on obtient ainsi sa quintessence : le compositeur s'en empare et l'assimile, puis la révèle avec les formes les plus délicates dont la musique seule est capable de rendre la forme sous l'aspect technique, et ceci grâce au développement extraordinaire, méconnu aux siècles passés, qu'elle a acquis dans notre époque.

»Le chant populaire prête l'accent, le fonds, et l'art moderne prête, lui aussi, tout ce qu'il a, son symbolisme conventionnel, la richesse de formes qui est son patrimoine... Le cadre s'élargit de telle façon que le *lied* prend un développement adéquat; ne peut-ont affirmer alors que le *drame lyrique national* est le même *lied* agrandi ?...

»Le drame lyrique national est donc le *lied*, développé en proportions adéquates du drame. C'est le chant populaire transformé.»

Le maître Felipe Pedrell est un homme d'action, une volonté forte et décisive, tempérament de convaincu, qualités qui étaient bien nécessaires pour établir son idéal. Il fallait encore le milieu adéquat, faire le public, détourner l'attention générale de son penchant vers l'opéra italien, faire l'éducation de l'opinion artistique. Tâche laborieuse accomplie par le maître qui est aussi critique, historien et littérateur, bien que, comme l'a dit le savant artiste italien Monsieur Tebaldini (2), obtenir la renommée de littérateur insigne n'intéressait le maître espagnol que comme moyen pour diriger l'attention sur l'idéal du drama lyrique national.

Ces travaux, indépendamment du talent qu'ils révèlent chez l'auteur, nous permettent de rétablir la chaîne de la musique espagnole avec ses logiques changements.

(1) *Pour la notre Musique :* Barcelone, 1891. Henrich & Cie. Trad. française par Bertal. -Paris, Fischbacher.
(2) *Il Dramma Lirico Spagnuolo.* Fratelli Bocca, Editeurs, Torino.-1897.

M. Pedrell a fait la résurrection de nos précédents musicaux dans les mémorables conférences-concerts sur les maîtres espagnols du XVe au XVIIIe siècles, données à l'Athénée de Barcelone. Après quoi vint la publication de leurs œuvres dans la magnifique édition *Hispaniæ Schola Musica Sacra* (1). Les anciens maîtres, Morales, Guerrero, Cabezon, etc., y sont mis en lumière avec notes et études historiques de la plus haute valeur.

Un superbe couronnement à ces travaux c'est la publication des œuvres complètes de Victoria, le grand polyphoniste rival de Palestrina. M. Pedrell a recueilli toute l'œuvre de Victoria; entreprise hérissée d'obstacles créés par la difficulté de rassembler tous ces matériaux épars et perdus, ainsi que par leur épuration, qui doit être un énorme travail de critique. C'est ainsi que nous pouvons étudier la figure du grand musicien dans sa réelle valeur et apprécier son style propre, empreint d'*indigénisme*, ce qui lui valait les reproches de maints maîtres italiens, scandalisés par les hardiesses de ses œuvres *generate di sangue moro*, comme on disait alors. Nous pouvous étudier aussi la tendance *expressive* de Victoria, s'inspirant dans le *sens* du texte, et cherchant d'instinct la modulation, sa sincérité et son mysticisme communicatif et souriant sous le ciel bleu d'Espagne, et sans que, dans ses compositions, le «madrigaliste» fasse son apparition, comme il arrivait quelquefois à Palestrina.

Les œuvres de Victoria sont en voie de publication, sous la direction de M. Pedrell, par la maison éditoriale bien connue Breitkopf et Härtel. L'édition sera un modèle de clarté et de soin.

En ce qui concerne le théâtre, M. Pedrell a publié son *Théâtre lyrique espagnol avant le XVIe siècle*, très importante série de documents démonstratifs de l'évolution historique de la musique populaire dans notre théâtre. C'est là qu'on peut suivre la transformation de la polyphonie vocale en orchestre moderne; le changement des *cuatros* théâtraux — vrais madrigaux à quatre voix — en formes nouvelles, grâce à l'introduction de la sève populaire; nous pouvons, enfin, étudier la naissance de la *tonadilla* et puis de la *zarzuela*, c'est-à-dire la création du théâtre lyrique espagnol moderne avec ses qualités spécifiques qui aboutiront au drame lyrique.

A citer aussi un sérieux travail dont le maître s'occupe à présent: un «chansonnier» populaire espagnol, avec des *spécimens* depuis

(1) *Hispaniæ Schola Musica Sacra*. Opera varia (sæculi XV, XVI, XVII et XVIII). Barcelona, Pujol & Cie, Editeurs.

les siècles très lointains, et harmonisation de M. Pedrell. C'est un chef-d'œuvre que cette harmonisation qui laisse le chant dans toute sa pureté, et, nonobstant, lui prête une vie extraordinaire, parce que chaque chanson est harmonisée dans l'échelle et le mode qui dérivent de l'élément mélodique.

Enfin, on doit signaler la publication *Musiciens espagnols anciens et modernes* et le *Dictionnaire technique de Musique*, sans parler des innombrables écrits et études épars dans les revues et journaux européens. Seulement, il faut mentionner les cours d'Histoire de la Musique avec auditions démonstratives, suivis par M. Pedrell, à sa chaire d'Etudes supérieures de l'Athénée de Madrid. Leur succès est bien mérité.

IV

Il faut parler du musicien. Chose singulière! Quoique Felipe Pedrell ne soit pas un de nos «jeunes», il nous apparaît en tête des modernes. Mais il n'est point un imitateur, ni un «toqué» de modernisme. Il est un cas de mouvement progressif d'art absolument logique : c'est le mot qui lui convient. M. Pedrell est un logique dans sa pensée et dans ses procédés, sans que cela veuille dire que la production du maître soit issue de la pure réflexion. Tout au contraire, il a développé ses intuitions en artiste, librement, et c'est par cela même, par cette vivacité (ou, si l'on veut, par cette *sincérité*, telle que la comprenait le poète-penseur Thomas Carlyle), que l'œuvre de Pedrell es parfaitement logique.

La mélodie de Pedrell est presque toujours empreinte de cachet national, dans ce qu'il y a de plus intime. On sent l'agreste parfum des fleurs des montagnes catalanes (M. Pedrell est originaire de Tortosa), et parfois ses mélodies ont des échos qui rappellent les anciens modes des temps chevaleresques.

Quant à la technique, il la possède en vrai maître; elle n'a pas de secrets pour lui.

Dans l'œuvre de Pedrell on trouve les genres le plus divers : compositions pour le piano, mélodies, chansons, chœurs, messes, suites d'orchestres, drames lyriques.

Parmi les productions plus importantes, signalons : les belles œuvres symphoniques *Chanson latine*, et *Marche à Mistral*, exécutées aux fêtes latines de Montpellier, en 1878, avec un succès écla-

tant; le *Tasse à Ferrara*, poème lyrique avec paroles de A. de Lauzières de Theminas, exécutée pour la première fois à Madrid en 1881; et le *Chant de la Montagne*, suite catalane empreinte du sentiment populaire et du plus pur pittoresque.

Nous arrivons à l'œuvre théâtrale. Les qualités du maître sont développées d'une façon sûre et progressive. Agé à peine de vingt-neuf ans il terminait son opéra *Le dernier Abencerage*, tiré du roman de Chateaubriand et exécuté pour la première fois avec éclat au Liceo de Barcelone. Elle fut reprise avec le même succès au Théâtre Lyrique en 1889. Après furent écrits l'opéra *Quasimodo*, la fameuse trilogie *Les Pyrénées*, et le drame lyrique *Cléopâtre*, ce dernier encore en portefeuille, bien qu'une poétique *Invocation à la Nuit* fut donnée aux concerts de l'Athenée de Barcelone en 1885, avec unanimes éloges de la critique.

Mais c'est la grande trilogie *Les Pyrénées* (1) l'œuvre capitale parmi la production de l'artiste espagnol. L'inspiration et le talent y atteignent les plus plus hautes cimes. Dans cette création le maître fait emploi des ressources modernes, adopte le *leit-motif*, la polyphonie orchestrale dans son rôle symphonique, et la trame musicale étant en intime communion avec le développement de l'action intérieure du drame.

Les Pyrénées ont contribué, en grande partie, à faire connaître le nom de leur auteur à l'étranger. La critique européenne leur a décerné les plus grands éloges : en France, s'en sont occupés Albert Soubies et Sarran d'Allard; en Italie, le savant musicien Tebaldini lui a dédié un sérieuse étude, ainsi qu'Arnaldo Bonaventura; et également ont fait Karl Krebs en Allemagne, César Cui en Russie, Van der Straeten et de Cassembroot en Belgique, et A. Arroyo en Portugal.

À travers cette œuvre grandiose, on y sent passer un souffle puissant d'héroïsme et de vie. C'est bien la renaissance de l'esprit national se rattachant aux plus pures traditions, mais rajeuni par les procédés modernes, évoquant en nous les âpres paysages de la montagne, ses châteaux, ses brillantes cours d'amour et les légendaires exploits chevarelesques.

Le poème est l'œuvre du poète bien connu Victor Balaguer, et le musicien y a pénétré jusqu'au fond.

Les Pyrénées commencent par un *prologue*, véritable synthèse

(1) Barcelone: Pujol & Cie, Editeurs. Trad. française par J. Ruelle.

de l'œuvre, où «le Barde» chante les infortunes et les gloires de la patrie : les principaux thèmes de l'œuvre y sont exposés. Ce prologue est sorti d'Espagne et il a été joué pour la première fois à Venise, les 12, 13 et 17 mars 1897, aux concerts donnés par la Société Benedetto Marcello, sous la direction du chef d'orchestre M. Enrico Bossi. Le succès fut retentissant.

Au premier acte, nous assistons aux luttes de la Provence, du fameux comte de Foix, contre l'Inquisition. Le second acte, c'est la défaite de Foix, la patrie perdue. Le troisième, enfin, nous montre la légendaire *journée de Panissars*, le triomphe, la renaissance. Voilà la première partie qui correspond à l'idée de *Patria*; *Amor* et *Fides* lui succèderont, complétant ainsi la devise des poètes provençaux.

Dans *Les Pyrénées*, les personnages, bien qu'ils soient historiques, n'offrent nullement le caractère de «documents». Ils sont traités du côté poétique et légendaire (sans les fausser, cela va sans dire) et le musicien nous en a donné une version absolument juste. L'élément héroïque y est en intime union avec l'élément populaire : le comte de Foix, personnification du héros libérateur de la patrie, est toujours au côté de la jongleresse Raig de Lluna (Clair-de-Lune), qui symbolise la légende des Pyrénées, la patrie perdue et puis retrouvée. La musique qui caractérise Raig de Lluna est tendre et poétique, évoquant en nous les doux souvenirs de l'enfance au sol natal. La musique du comte de Foix, par contre, est la virilité, l'amour de la patrie, la fanfare de la guerre. Le contraste est très saisissant.

Les chansons populaires, la polyphonie vocale, faux bourdons du moyen âge, mélodies mauresques, tout ce qui vient de la plus pure tradition musicale du pays, allié à des mélodies originales, voilà les moyens dont s'est servi M. Pedrell pour bâtir son drame lyrique.

Le développement et la fusion de ces éléments, son harmonisation admirable et son instrumentation superbe se fusionnent dans l'unité la plus parfaite, pour atteindre le *maximum* d'expression. Pour ne citer que deux fragments, parlons de la fin du prologue : le «Barde» contemple, situé dans une cime des Pyrénées, le panorama splendide, et évoque tout un passé de luttes et d'aventures; il chante paroles d'espérance et à ce moment le soleil naissant illumine l'immense chaîne de montagnes qui rayonnent en lumière. Sur les cimes planent les ombres des génies de la patrie

tandis que des voix invisibles chantent le Motet du Samedi Saint *Alleluia!* et les fanfares éclatent, couronnant ce cadre grandiose.

L'autre scène à citer c'est celle du second acte où le Comte de Foix, retiré dans un monastère, assiste à ses propres funérailles avec Clair-de-Lune et le troubadour Sicart. Dans un magnifique ensemble on écoute le plain-chant des moines, la fanfare des Foix, le faux-bourdon du cortège funèbre, le chant attristé de la jongleresse, etc. L'impression qui s'en dégage est profonde au plus haut degré. C'est une scène puissante qui, comme l'a dit Tebaldini, peut être mise à côte des funérailles de Titurel dans le *Parsifal* de Wagner, et du cortège funèbre du *Franciscus* de Tinel.

Citer des noms semblables en parlant de l'œuvre de M. Pedrell, est la meilleure preuve de la grande valeur qu'on doit lui attribuer.

Comme je l'ai fait observer, le maître a réalisé ici en entier son idéal espagnol. Il a créé le drame lyrique national.

Pour atteindre ce but, quelle volonté de fer a été nécessaire au maître! M. Pedrell est, en effet, un infatigable travailleur. Il a créé la nouvelle génération de jeunes musiciens par son exemple. Il ne cesse, dans la rude tâche, de faire monter l'éducation du public : c'est une vie pleine d'activité qui occupe son temps à préparer des études pour les revues et journaux espagnols et étrangers, à donner des conférences-concerts, et suivre ses cours d'Histoire musicale, à faire ses travaux à l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Ferdinand, et à la chaire d'Historie au Conservatoire de Madrid.

Cette existence nous semble celle du vrai artiste qui n'a d'autres maîtres que la nature, l'art et le sentiment du peuple. Noble existence qui résume les deux mots de cette fière devise qui doit être celle du maître Pedrell : *Ars et labor!*

Revue Éolienne : París, 1900, números 12-13, Abril-Mayo.

AMINTORE GALLI
Milano.

Diffusione dell' opera.

... ...

La Spagna, dopo il suo splendido periodo di gloria nella musica da chiesa, cessa di levare il volo nelle regioni dell' ideale estetico dell' arte. Volgendo uno sguardo al suo passato, può riconoscersi una traccia embrionaria di opera nell' egloga la *Selva sin amor*, che risale al 1629 o al 1630, *cosa nueva en España* (Lope). Gli strumenti non erano veduti (*los instrumentos ocupaban la primera parte del teatro sin ser vistos*): particolare codesto non senza importanza, se si ponga mente alle moderne riforme dell' opera in musica.

Per vero, si vorrebbe trovare in Ispagna saggi d'opera molto anteriormente a questa data, riferita dal Vander Straeten, e così far risalire a Giovanni del Encina (1468-1534), insieme alla fondazione del teatro spagnuolo, una sorta di opera comica.

... ...

Ma nella patria di Morales, di Victoria, di Guerrero, vi fu chi raccolse il principio enunciato nel secolo scorso da Eximeno, ed espresso nelle seguenti parole: «Ogni paese dovrà stabilire il suo sistema musicale sulla base del canto popolare nazionale.»

Filippo Pedrell — musicologo e musicografo di grande vaglia — volle provarsi di dare alla Spagna un' arte sua propria nel campo del melodramma con l' opera in tre atti dal titolo *I Pirenei*.

Nel lavoro del Pedrell, forse l' elemento eruditivo prevale sull' ideale e l'arte sulla ispirazione.

Il soggetto è tolto dal poema omonimo di Victor Balaguer.

Vi si trovano schierati tutti gli elementi del vecchio melodramma, risultando una serie di quadri invero svariata, ma non un' azione rigorosamente unitaria.

Il sentimento dominante è il patriotismo.

Siamo in pieno medioevo, in un'epoca eroica. L' immaginazione è colpita del passaggio dal naturale al sopranaturale, e ci troviamo tra una canzone e una ballata, tra morti veri e morti finti, in mezzo alle corti d'amore ed agli accampamenti militari, alle processioni ed alle battaglie, alle preghiere ed alle maledizioni: chiostri, frati, trovatori, giullari, evocazioni di estinti e via via: codesti gli elementi dell' opera.

Il canto popolare cui attinse il Pedrell è il castigliano: il fondo del suo lavoro è la tradizione parimenti popolare, congiunta a quella artistica di Spagna. Gli è così che accanto alla omofonia antica della canzone risuona la polifonia vocale, dopo una melopea mozarabica un falso bordone, una salmodia: alla tonalità della musica moderna s' alterna la tonalità greco-latina, quando non s' incontri un *namaz* od una canzone araba caratterizzata dal *triemitonium* orientale.

L' elemento arabo-spagnuolo si riscontra in ispecie nella *ballata* e nella *orientale* di Raggio di Luna — la giullaressa — e la tonalità greco-latina informa la musica dei *Giuochi*. In questi pezzi si rileva la cultura, il magistero tecnico e il raro buon gusto dell' autore, sempre elegante nelle combinazioni armoniche e ingegnoso: nè era agrevole armonizzare motivi sul fare di quello della *morte* di Giovanna:

(Se inserta aquí el fragmento musical que en la partitura de piano y canto de Los Pirineos *corresponde á los compases 6-15 de la pág. 138.)*

Ma dove si riconoscono nel Pedrell gli attributi del musicista insigne è sopratutto nei sopradetti *Giuochi*: qui il compositore si mette in prima linea con gli autori di musica strumentale di genere così detto pittorescho.

Quando il Pedrell, trascinato dalla corrente del dramma, non ha a colorire la parte ornamentale del suo lavoro, egli allora rinuncia di buon grado ai *modi* antichi, e si attiene allo stile della musica degli eclettici, e cioè della grande scuola classica, poichè l' elemento passionale ossia l' esplicazione sensibile dei fenomeni

della psiche umana a mezzo dei suoni, non può essere che una nel suo organismo ritmico-tonale e commune a tutta l' umanità.

La tecnica del Pedrell, che è varia, non esclude il processo del *Leitmotiv* wagneriano.

Questo compositore spinse la passione eruditiva ed imitativa persino a riprodurre, o a parodiare (si accetti qui il vocabolo in senso buono) pagine intere dei suoi connazionali, e cioè di un Ginés Pérez, del Comes, e di altri.

Se al grandioso lavoro manca il divino soffio del genio, non va per questo meno lodato l' autore, ch' ebbe l' intendimento nobilissimo di fare per la Spagna ciò che Glinka fece per la Russia e Wagner per la Germania.

La generosa audacia possa avere imitatori anche negli altri paesi!

Estetica della Musica: Turin, Fratelli Bocca, editores, 1900; págs. 635-639.

CAMILLE BELLAIGUE

París.

Una opéra national espagnol : Los Pirineos.

Los Pirineos, trilogía en tres cuadros y un prólogo; poema catalán de Víctor Balaguer, música de Felipe Pedrell. Barcelona, Juan Bautista Pujol y C.ª, editores.—*Por nuestra música; Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una escuela lírico-nacional*, por Felipe Pedrell; Barcelona, Henrich y C.ª, 1891.

Il y a peu de faits aussi curieux, dans l'histoire musicale de ces vingt dernières années, que la rencontre et pour ainsi dire le contact, la communauté de goût et d'idéal qui s'est établie entre les deux pays d'Europe les plus éloignés l'un de l'autre: l'Espagne et la Russie. Tous les deux en même temps, avec une force pareille, ont éprouvé le désir et senti la nécessité de réagir contre l'art officiel, étranger surtout, et de se faire ou de se refaire un art à la fois indigène et populaire. De ce patriotisme, ou ce nationalisme musical, nous avons ici même étudié, chez les Rimsky-Korsakow et les Mourssorgski, la manifestation russe. C'est du cas espagnol que nous voudrions nous occuper aujour-d'hui (1).

Nous venons de lire avec un très grand intérêt, au pied des Pyrénées elles-mêmes, une œuvre qui porte leur nom et chante leur gloire. Elle a pour auteurs deux hommes qui sont parmi les plus distingués de l'Espagne. Le poète est M. Victor Balaguer, qu'un de nos savants a nommé «l'illustre historien de la Catalogne (2)». Le compositeur est M. Felipe Pedrell. Musicien pratiquant,

(1) Consulter sur ce sujet l'excellente brochure de M. Albert Soubies : *Musique russe et musique espagnole;* Paris, Fischbacher, 1896.

(2) M. Baudon de Mony : *Relations politiques des comtes de Foix avec la Catalogne.*

de qui Los Pirineos ne sont pas, tant s'en faut, le seul ouvrage, M. Pedrell est encore, et peut-être avec plus d'éclat, un maître de l'esthétique, de l'histoire et de l'archéologie musicales en son pays. Membre de l'Académie de San Fernando, professeur au Conservatoire de Madrid, l'éminent musicologue publie depuis nombre d'années, sous le titre : *Hispaniæ Schola Musica Sacra*, les chefs-d'œuvre des grands Espagnols d'autrefois : les Moralès, les Guerrero, les Comès et les Cabezon. Il vient d'entreprende, à part, une édition complète de l'un des plus grands de tous, de ce tragique Victoria, que naguère les chanteurs de Saint-Gervais nous ont révélé. Maître encore une fois en son art par la double maîtrise de la pratique et de la théorie, ou de la science, M. Pedrell occupe en Espagne un rang analogue à celui que tient en Belgique monsieur Gevaert, ou M. Bourgault-Ducoudray parmi nous.

En même temps que son drame lyrique, M. Pedrell a publié quelque cent pages qui le commentent, le justifient et plus d'une fois le dépassent. Elles prennent alors le caractère et la valeur non seulement d'une préface ou d'un appendice, mais d'un programme et d'un manifeste. Il est bon de les lire d'abord, afin de se familiariser avec les principes généraux dont l'œuvre musicale n'est qu'une très particulière et très rigoureuse application.

I

Le titre et l'épigraphe de la brochure en disent assez l'objet. Elle est intitulée : «*Por nuestra música* (Pour notre musique)» et la première page porte ce texte d' un musicologue du XVIIIe siècle, le P. Antonio Eximeno : *Sobre la base del canto nacional debería construir cada pueblo su sistema* (sur la base du chant national chaque pays devrait édifier son système de musique).» Or l'Espagne, on l'a trop longtems ignoré, l'Espagne est un des pays de l'Europe où cette base a toujours eu le plus d'étendue et de profondeur. Notre érudit confrère M. Albert Soubies, qui s'est institué l'historien des nationalités musicales, n'a pas consacré moins de trois volumes de sa précieuse collection aux origines et au développement de la musique espagnole [1]. Elle s'est formée d'éléments aussi riches que nombreux. Au moyen âge, c'est l'art des trouvères,

(1) *Histoire de la musique en Espagne*, par M. Albert Soubies ; Paris, E. Flammarion, 1899-1900.

dont le plus fameux, Guillaume Adhémar, chantait à la cour de Ferdinand III, roi de Castille et de Léon. C'est le génie arabe, encore plus efficace et plus reconnaissable encore aujourd'hui, qui, dans la musique, ainsi que dans l'architecture espagnole, s'est introduit et fondu pour jamais.

A la fin de xv[e] siècle et pendant le xvi[e], sous la forme alors universelle de la polyphonie des voix, la musique religieuse eut audelà des Pyrénées son âge d'or. Et cet éclat ne vint à l'Espagne que d'elle-même; elle n'en reçut pas un rayon, pas un reflet, de la Flandre ou de l'Italie. M. Pedrell a su prouver l'indépendance de sa patrie dès les temps reculés, et les historiens flamands ont dû reconnaître avec lui dans les Guerrero, les Morales et les Victoria, non pas les disciples, mais les contemporains seulement et parfois, en des œuvres déjà nationales, les égaux des maîtres néerlandais. Ils ne se distinguent pas moins des maîtres de Rome; une oreille exercée ne saurait s'y tromper, et, comme l'a dit à peu près M. Soubies, elle trouvera dans un répons de Victoria, je ne sais quoi d'un peu âpre, d'un peu rauque, qui sonne l'espagnol et non l'italien (1).

Le xvii[e] siècle entretint encore le sentiment national; mais le siècle suivant, le plus italianisé de tous, le compromit et faillit le perdre. «Notre décadence, écrit M. Pedrell, fut plus déplorable que celle de l'Italie. L'Italie, — était-ce un bien ou un mal? — avait créé un genre nouveau que toutes les nations de l'Europe finirent par adopter, ou subir. L'Espagne, comme les autres, paya son tribut à l'étranger; à la fin du xix[e] siècle, nous le payons encore.» Alors l'élément indigène se réfugia dans les genres légers : la *tonadilla*, la *zarzuela*, d'où bientôt il tomba dans le genre moderne, plus trivial et même grossier, du *flamenquismo*. C'est là que l'a trouvé M. Pedrell; c'est de cette chute qu'il entreprend de le relever, pour l'introduire, élargi et purifié, dans les plus nobles régions de l'art.

Cet élément ou cet idéal, M. Pedrell le réclame et veut le rétablir tout entier. Par ces mots : *el gusto popular*, *el canto nacional*, l'auteur de Los Pirineos entend un trésor composite et, pour ainsi dire, un héritage plusieurs fois séculaire de beauté. Lorsque, nous rapportant les thèories, qu'il fait siennes, d'un de ses compatriotes et confrères, M. Pedrell se demande quel doit être l'opéra espagnol, il le définit ainsi : «Ce ne sera pas seulement un drame ly-

(1) *Histoire de la musique en Espagne;* t. I.

rique sur un sujet tiré de notre histoire ou de nos légendes. Il ne suffit pas non plus de l'écrire en castillan, d'y semer quelques thèmes populaires dont l'apparence originale cacherait imparfaitement la provenance étrangère de tout le reste. Le caractère d'une musique vraiment nationale ne se recontre pas seulement dans la chanson populaire et dans l'instinct des époques primitives, mais dans le génie et les chefs-d'œuvre des grands siècles d'art. Pour qu'une école lyrique soit proprement celle d'une nation et ne se confonde avec aucune autre, il faut qu'elle réunisse tout ce que cette nation possède en propre : la tradition constante, les caractères généraux et permanents, l'accord des diverses manifestations artistiques, l'usage des formes déterminées, natives (*nativas*) qu'une puissance fatale, inconsciente, fit adéquates au génie de la race, à son tempérament et à ses mœurs; l'expression harmonieuse, en des conditions toujours égales, de toutes les passions de cette race; en fin, comme un résumé de toutes les études, de toutes les œuvres où de tels éléments se sont développés sans dévier jamais (1).»

Ainsi constitué, le fond d'un art national se prête à toutes les formes et n'en exclut aucune. «Il n'importe pas d'ailleurs qu'une influence cosmopolite, qui peut être irrésistible, vienne modifier les apparences et fournir, si ce n'est imposer à tous les peuples un modèle commun. Il est évident qu'aujourd'hui, le compositeur espagnol ne saurait se soustraire aux théories environnantes. Ce qu'il faut et ce qui suffit, c'est *que la matière première se conserve intacte*; c'est que le modèle commun reçoive une empreinte particulière et que l'individualité persiste non pas dans le système, mais dans l'inspiration (2).

M. Pedrell a pratiqué ces commandements, et l'originalité de son œuvre—on n'en saurait faire un plus grand éloge—consiste moins dans la lettre que dans l'esprit. Wagnérien avec réserve, le musicien de *Los Pirineos* se sert du *leitmotiv* plutôt que de s'y asservir. A tous autres égards, et pour ne parler encore que de la forme ou du procédé, subissant la suggestion lointaine et puissante que nous signalions en commençant, M. Pedrell est plus attiré par les maîtres russes que par le maître de Bayreuth. Si les musiciens de Russie, écrit-il, «ont introduit dans le drame lyrique les éléments de la polyphonie, c'est à condition que celle-ci n'y prenne point l'avantage. Ils ne subordonnent jamais complètement les

(1) *Por nuestra música*, p. 18.
(2) *Ibid.*, p. 8 et suiv.

voix; au contraire, ils les font dominer toujours. Ils ont imaginé des formes surtout lyriques, de préférence aux formes symphoniques adoptées par Wagner. C'est au chanteur qu'ils confient l'expression de l'idée principale. Sans doute la fusion intime des paroles avec la musique est le premier précepte de leur doctrine ainsi que de celle de Wagner; mais ils ont évité cette monotonie du récitatif dont a si prodigieusement abusé le maître allemand. Le récitatif russe est mélodique, et la déclamation, sans rien perdre de son caractère, acquiert par un moyen idéal (*le mélisme*) un intérêt plus décidément lyrique (1).»

Autant que la musique russe, c'est la sienne même que M. Pedrell analyse en ces termes, et voici les traits par où il achève de la définir : «J'estime qu'il ne faut pas concentrer tout l'intérêt dans l'orchestre, sous peine de détruire l'importance que possède en réalité la voix dans le drame. L'orchestre ne doit pas exposer de ces thèmes qui réduisent les personnages à ne plus faire entendre que des fragments de mélopée ou de récitatif, lesquels ne possèdent aucune valeur musicale et n'offrent pas un sens précis (2).»

Mais tout cela — nous le répétons parce que l'auteur y insiste le premier — tout cela n'est que la forme, le procédé de la musique. C'est le fond et l'élément primitif, c'est en quelque sorte l'atome ou la cellule vivante, en un mot, c'est la mélodie, que l'auteur de *Los Pirineos* s'est promis de renouveler et d'affranchir. Son œuvre maintenant va nous dire comment il y a réussi et si vraiment le musicien d'Espagne a su chanter, selon sa propre expression, avec la voix de sa patrie.

II

L'ouvrage de MM. Balaguer et Pedrell, qui participe de l'épopée autant que du drame, embrasse une période de près de soixante-dix ans. Il se divise en un prologue, où la voix d'un rapsode chante la gloire des Pyrénées, et trois tableaux ou «journées.» La première se passe en 1218, la seconde en 1245 et la troisième en 1285.

Première journée. La scène est au château de Foix. Deux trouvères exilés de Provence, Sicart et Miraval, y ont cherché refuge.

(1) *Por nuestra música*, p. 10.
(2) *Ibid*, p. 35.

Ils s'entretiennent du malheur des temps et de la guerre. Le comte est, dit-on, prisonnier du roi de France et pendant que dans Montségur assiégé ses troupes luttent encore, son autre ennemi, l'allié des Français, le légat du pape, vient prendre au nom du Saint-Siège possession de sa demeure. La comtesse ne saurait défendre le château n'ayant autour d'elle que des femmes, des poètes, des musiciens et des jongleurs. Et pourtant elle ne craint rien, se souvenant que naguère, en un pareil danger, les dalles se soulevèrent d'elles-mêmes et que des guerriers fantômes, sortis du sol par milliers, repoussèrent l'envahisseur. Confiante dans le retour du miracle, elle ordonne des jeux et préside une cour d'amour. Une fille étrange y paraît, une Mauresque inspirée, héroïque, Rayon-de-Lune, en qui vit et chante, d'un bout à l'autre de l'ouvrage, l'âme immortelle de la patrie. Soudain, suivi de ses milices, l'envoyé du Saint-Père se présente. Il commande, il menace. Mais le prodige attendu ne tarde pas : la terre s'ouvre, le comte lui-même survient avec ses compagnons, et la patrie est sauvée.

Vingt-cinq ans après. La patrie est de nouveau perdue. Montségur excepté, qui résiste encore; tout est au pouvoir de la France, de l'Inquisition et de Rome. Après une lutte acharnée, et pour échapper aux représailles du Saint-Office triomphant, le comte de Foix s'est réfugié dans le cloître de Bolbona, parmi les tombeaux de ses aïeux. Rayon-de-Lune vient l'y rejoindre, et le trouve, caché sous une robe de moine, assistant, comme fit depuis Charles-Quint, à ses propres funérailles. Elle, vieille, mais non lassée de croire et de travailler à la liberté du pays, le supplie de quitter sa lâche retraite et de reprendre les armes. Il refuse. En vain elle lui rappelle un serment prêté jadis par son père, qui dort ici dans l'ombre, pour lui-même et pour toute sa race. Il refuse. Alors (le mouvement est superbe), Rayon-de-Lune court au sépulcre et somme le mort de tenir sa parole, puisque le vivant la trahit. Celui-ci, pour le coup, ne résiste plus; Rayon-de-Lune déjà l'entraîne, quand un messager accourt, annonçant la prise de Montségur, l'irréparable désastre et l'approche des Inquisiteurs. Ils paraissent, et le comte, rejetant sa robe de moine, se dénonce lui-même et se remet entre leurs mains.

Troisième journée. Au col de Panissars où, l'an 1285, les Français et leur roi Philippe le Hardi, qui avaient envahi la Catalogne, furent battus et rejetés de l'autre côté des monts par le roi d'Aragon Pierre III. Le personnage de Rayon-de-Lune achève ici de

prendre une grandeur symbolique. «Je suis, dit-elle, une légende, je suis la tradition fervente et vivante de cette terre, j'ai vu les malheurs qui l'ont accablée... Fille de Grenade, je ne suis pas née parmi ces monts immenses. Mais ma vie est ici. Rien pour moi n'est secret dans ces montagnes. Elles pensent, elles respirent, elles ont un cœur et une voix. Oui, les Pyrénées ont une âme, elles connaissent la douleur. Pour être libres, elles sortirent de l'Océan; à l'abri de leurs flancs, on doit vivre libre.»

Ainsi chante, presque centenaire, la fière sibylle à cheveux blancs, et ses refrains exaltent ses compagnons et préparent leur victoire. Près de leur camp, de ses mains décharnées, elle creuse une fosse, et quand ils ont vaincu, sa tâche accomplie, elle s'y couche, en saluant pour la dernière fois, délivrées et glorieuses, ses montagnes chéries.

On peut trouver en ce drame plus de grandeur et de poésie que d'unité. L'intérêt s'y partage un peu trop entre des héros divers, alliés plutôt que compatriotes: les comtes de Foix, pendant les deux premiers actes; au troisième, les Espagnols et le roi Pierre. Et puis, une autre chose, au premier abord, nous déconcerte et nous gêne: c'est que la patrie glorifiée par le poète et le musicien n'est pas leur patrie d'aujourd'hui, mais une terre d'autrefois, plus vague, ou du moins autrement définie, ayant les Pyrénées pour centre et non pour frontière; cette patrie, enfin, qu'on pourrait appeler romane, où quelque chose de ce qui est devenu l'Espagne se mêlait encore avec un peu de ce qui a formé la France. Et ce mélange est de l'histoire sans doute. Il ne laisse pourtant pas, ne fût-ce qu'un moment, de jeter un peu d'incertitude sur le sentiment national de l'œuvre dramatique et de diviser pour ainsi dire la notion même de la patrie.

III

Les formes de l'œuvre musicale sont bien celles dont M. Pedrell, en sa brochure, se déclare la partisan. Usage modéré du *leitmotiv*, prédominance d'un lyrisme toujours vocal et mélodique sur la polyphonie de l'orchestre, à cela se réduisent les procédés ou le système du musicien. Quant au fond, il est constitué par les deux éléments que l'auteur de *Por nuestra música* regarde comme les plus précieux. L'un est le génie des grands artistes espagnols

(ceux du «siècle d'or»); l'autre est le génie de l'Espagne elle-même, et tout entière, telle que depuis l'origine les siècles et l'histoire l'ont faite. Mais ces deux éléments, le musicien se garde avec soin de les employer à l'état brut. Sous peine de n'être plus qu'un copiste, un plagiaire, il faut qu'il les prépare et les travaille. Dans le drame lyrique d'aujourd'hui l'instinct et l'art doivent s'unir. «Il importe que la mélodie populaire, cette voix des foules, cette inspiration ingénue et primitive du grand chanteur anonyme, passe par l'alambic de l'art contemporain et donne sa quintessence (1).» Le compositeur s'en nourrit et se l'assimile. Tout ce que peut contenir la mélodie, il l'en dégage, «grâce à l'extraordinaire puissance de développement que les siècles passés ne connurent point et que notre époque a conquise (2).» Ainsi l'ancienne musique fournit la «matière première» et la musique moderne, à son tour, apporte ses ressources: la faculté de représentation et de symbolisme dont elle dispose, l'infinie variété de formes qui fait sa richesse. Alors s'opère entre les deux éléments comme un heureux hymen; alors on voit se produire, entre les deux termes, je ne sais quelle équation de beauté.

La partition de *Los Pirineos* renferme peu de pages où ne revive tantôt le génie des maîtres d'autrefois, tantôt le génie du peuple, ce maître de toujours.

Dans le prologue, empreint d'une couleur épique et religieuse, telle marche d'harmonie, telle cadence trahit l'influence de cette école sacrée qui fit la plus pure gloire de l'Espagne. Une suite d'accords est empruntée à certain Ginès Perez, qui fut au XVIe siècle maître de chapelle de la cathédrale de Valence. Écoutez les moines invisibles dont la psalmodie interromp parfois la mélopée du rapsode. M. Pedrell vous apprendra qu'ils chantent un faux-bordon «du premier ton» publié vers 1565, à Valladolid, par Tomaso de Santa Maria. L'*O filii* grandiose, pour triple chœur, qui termine le prologue, est issu tout entier de deux petits motifs de Comès. Et, sans doute, il ne s'agit point, cette fois ni jamais, d'une simple paraphrase, encore moins d'un emprunt matériel et d'une sèche citation. En ceci comme en tout, «il y a la manière», et celle de M. Pedrell vaut par la largeur et par la liberté. Comparons les deux thèmes de Comès, auxquels le musicien lui-même nous renvoie, avec le triple chœur qu'il en a fait, comme

(1) *Por nuestra música*, pág. 36.
(2) *Por nuestra música*, pág. 39.

le fleuve de la source, jaillir et ruisseler; nous comprendrons aussitôt quels trésors d'harmonie l'art des vieux maîtres recèle et peut livrer à qui sait l'agrandir et le fortifier de toutes les puissances de l'art contemporain.

C'est de la même façon, par la transformation et le développement, que M. Pedrell a traité les thèmes populaires. Ils fourmillent en son œuvre et j'admire comment, loin de la fractionner, ils la font harmonieuse, l'organisent et l'équilibrent. Jamais ils ne lui donnent l'aspect d'une mosaïque ou d'un pot-pourri. Sans doute la musique de M. Pedrell est d'un archéologue ou d'un érudit; mais elle est aussi d'un artiste. Beaucoup plus que la volonté et que l'effort elle atteste l'inspiration spontanée; elle a l'unité, la souplesse et le fondu de la vie.

La scène de la cour d'amour me paraît un tableau de maître. Il mériterait que le directeur d'un de nos concerts (c'est surtout à M. Bordes que je pense) le détachât pour l'exposer parmi nous. Là s'enchaînent avec des complaintes mélancoliques, et les chants guerriers succèdent aux romances d'amour. Parmi les jeunes femmes et les écuyers, les trouvères et les jongleurs, on songe à ces réunions de Florence, dont parle Dante, et que présidaient aussi de gracieuses dames: «Et comme nous voyons tomber la pluie mêlée de belle neige blanche, ainsi leurs discours me semblaient mêlés de soupirs.»

Le duo de Miraval avec Brunissenda est une chose exquise, un chef-d'œuvre d'élégance et de courtoisie. Des deux thèmes qui le composent, Comès a fourni l'un; M. Pedrell a trouvé l'autre dans un vieux recueil intitulé *Affetti Amorosi*, d'un titre que cet exemple seul suffirait à justifier. La scène entière n'est pas sans quelque analogie avec le concours des chanteurs au second acte de *Tannhäuser*. Chaque trouvère à son tour improvise un récit, une ode, une ballade. Le sensible Miraval conte d'une voix légère et comme ailée, sur un ton de vague tristesse et de pitié souriante, la fameuse légende de l'épouse infidèle à qui l'époux trahi voulut faire manger le cœur de celui qu'elle avait aimé. Trois mélodies, paraît-il, ont formé cette narration charmante; l'une est française et les deux autres sont catalanes. Or, devinez ce que l'une au moins nous rappelle. Une chanson, populaire aussi, que chante l'enfant d'un autre peuple; une complainte, sœur de celle-ci, que module

là-bas, aussi loin que possible de l'Espagne, le héros de la *Sniegourotchka* de M. Rimski-Korsakow, Lel, un amoureux berger. Et cela dérangerait peut-être les principes du folk-lore et la théorie des nationalités, si chacun ne savait que, même en musique, il arrive que les extrêmes se touchent, que les peuples les plus divers peuvent avoir en commun, non seulement des doctrines et des systèmes, mais des formes et des sons, et que le ciel de neige et le ciel de flamme versent parfois la même mélancolie dans l'âme de tous les hommes et dans leur chant.

Au gracieux récit une ode héroïque succède, une sorte de mélopée, admirable d'ampleur et de fierté. Elle dit la gloire et le deuil de la terre romane; elle nomme des villes autrefois superbes, maintenant asservies : Toulouse, Carcassonne, Béziers, et ces noms, familiers, à notre oreille, sonnent en musique avec un éclat d'époppée ou de légende que nous ne connaissions pas. M. Pedrell est modeste quand il assure que ce chant n'a pas de caractère particulier. Je le tiens au contraire pour une page grandiose, et sauf la péroraison, que gâte une mauvaise formule italienne, la mélodie, le mouvement, le rythme, tout en est beau.

Tout cela est plus beau encore dans le rôle entier de Rayon-de-Lune. Au milieu de la Cour d'amour, l'ardente créature fait une merveilleuse entrée. Les deux chansons qu'elle chante là sont le centre ou le sommet du premier acte. Là s'avivent les couleurs et les reliefs s'accusent. C'est d'abord une Orientale chantée et dansée à la fois. Dans la noble assemblée, à travers les doux propos et les rites aimables, on dirait l'irruption de la vie primitive, libre, à demi sauvage. Brusquement la salle de fête s'emplit des senteurs de la montagne et de la poussière des chemins. «Veux-tu, demande la comtesse à la bohémienne, veux-tu maintenant nous dire la ballade de la *Mort de Jeanne*?» Et, se tournant vers ses hôtes, en quelques notes admirables d'amertume et de sourde révolte, elle ajoute: «Sachez que Jeanne, c'est la patrie.» Elle a raison : voici la patrie elle-même, et toute la patrie. Voici les thèmes d'Aragon et de Catalogne; voici les modes arabes, les sons rauques et durs que les Maures ont laissés dans la voix de l'Espagne, comme dans ses veines leur sang. La liberté des rythmes el leur variété, le dehanchement et la dislocation de la mélodie, le diatonisme avec son étrange rudesse; enfin, sur un accompagnement inégal, à contretemps, et pareil au grondement de guitares farouches, le vol capricieux de je ne sais quel âpre *vocero*, tout est national, tout

est populaire ici. Elle triomphe, «l'impérieuse et hardie musique vulgaire... l'admirable mélodie naturelle», celle qui crie à l'oreille du savant: «Ne cherche pas dans tes livres et ne t'embarrasse pas de ta science. C'est moi qui suis l'art pur. La véritable musique, c'est moi (1).»

Elle encore, elle toujours, fait dramatique et grandiose l'acte du cloître de Bolbona, le débat entre Rayon-de-Lune et le comte. Dans la marche funèbre, dans le récit délicieux de la bohémienne rappelant au héros le serment héréditaire; ne fût-ce que dans l'appel suppliant et tendre (quatre notes seulement) au mort couché dans son tombeau, partout «la mélodie naturelle» est présente; elle est partout ouvrière, et l'ouvrière unique, de la vie et de la beauté.

Elle anime le dernier acte du même souffle, caressant ou rude, mais toujours pur et, pour ainsi dire, vierge, qu'il nous semble n'avoir jamais respiré. Pour suivre, dans les combats, le roi qu'elle vit naguère en Sicile et que du premier coup d'œil elle aima, une enfant de quinze ans a pris le costume, les armes et le nom d'un jeune cavalier. Mais Rayon-de-Lune l'a reconnue, ou devinée, et dans une scène charmante, avec une indulgence, une tendresse d'aïeule, elle se plaît à confondre l'innocente imposture d'amour: «Il y avait une fois, au beau pays de Sicile...» Tout le récit, fait sur un ton de légende ou de conte de fées, est un modèle de narration lyrique, un exemplaire achevé du sentiment et du style populaire. C'en est un autre peut-être, au moins vers la fin, que la chanson chantée par la petite Sicilienne à l'étoile aimée, trop haute pour savoir qu'on l'aime, et qu'on supplie seulement de se mirer un soir dans le cerceuil d'argent où dormira l'humble morte d'amour. Ici, comme en toute l'œuvre de M. Pedrell, la mélodie règne seule. Le caractère, l'originalité consiste dans les divers éléments de la mélodie : contours et proportions, métrique irrégulière à dessein, liberté des mouvements et désinences étranges. Cette musique n'a de beauté que celle de la matière première, mais précieuse, dont elle est formée.

J'ai trouvé enfin dans le troisième acte de *Los Pirineos* une page qui, sans être la plus parfaite de l'ouvrage, en pourrait bien être la plus nationale : c'est le chant de guerre des Almogavars, entonné par Rayon-de-Lune et repris en chœur par les soldats allant à la victoire. Une ou deux formules vulgaires se perdent ici dans les

(1) M. Pedrell : *La Festa d'Elche, ou le drame lyrique-liturgique : La mort et l'Assomption de la Vierge;* Madrid.

accents héroïques et les transports sacrés. Avec une chaleur, un feu qui les a fondus ensemble, le musicien combine trois thèmes différents : l'un est la chanson catalane de la *Batalla del rey moro*; le second imite l'appel du muezzin à la prière; le troisième n'est autre que la *Kaaba* vertigineuse, enragée, dont Beethoven a tiré, dans les *Ruines d'Athènes*, le chœur en tourbillon de ses derviches. Cet hymne d'enthousiasme et de fureur, c'est bien l'Espagne qui le chante, l'Espagne qui teint ses drapeaux des deux couleurs les plus éclatantes, celle du sang et celle du soleil.

A Madrid, le matin, par un bleu matin de l'été de Castille, avez-vous jamais vu relever la garde du palais? C'est un radieux spectacle. La haute esplanade est fermée de deux côtés par les architectures blanches, qui paraissent de marbre. Au Nord, le regard s'étend jusqu'aux monts de Guadarrama, glacés d'azur. Le jeune roi paraît quelquefois au balcon. Sur le sable de la cour, il regarde passer les fantassins, les cavaliers et les canons. Dans l'air sec et sonore, il écoute la Marche Royale. Elle n'est pas très vive: un peu grave plutôt, mêlée assez étrangement, surtout en ses dernières mesures, de joie calme et de mélancolie. Et je trouve qu'elle ne dit pas tout de ce pays et de cette race. Elle ne dit pas les choses anciennes, les choses profondes. «Si j'étais le roi d'Espagne», comme chante la vieille romance, je chercherais peut-être ailleurs les hymnes de ma patrie. Pour les jours de deuil et de misère, je choisirais la «Mort de Jeanne», et le chant des Almogavars pour les jours de combat, de gloire et de liberté.

IV

Telle est l'œuvre. Écrite il y a dix ou douze ans, elle n'a jamais été représentée. On ne peut répondre avec assurance de l'effet qu'elle produirait au theâtre ou, comme on disait jadis, aux chandelles. Il est du moins permis, après lecture, d'affirmer qu'une vie encore cachée, mais puissante, est en elle. Sérieuse et forte, ne contenant rien de bas ou seulement de frivole et d'agréable avec banalité, plutôt que de contrefaire un idéal étranger, elle restitue et relève — très haut — l'idéal de la patrie. Par là, comme sa sœur lointaine à laquelle on a vu qu'elle ressemble, cette musique nous donne une précieuse leçon. Leçon nouvelle ou plutôt renouvelée, car de grands siècles d'art l'ont autrefois entendue et suivie. Ils

furent souvent nationaux et populaires, les «timbres» grégoriens du moyen âge, que les fidèles à l'église entonnaient d'une seule voix. L'élément populaire subsista dans la polyphonie des âges suivants, et les maîtres flamands, italiens ou français ne craignirent pas toujours de construire sur des thèmes familiers, profanes même, leurs chefs-d'œuvre religieux. Les temps changèrent bientôt. L'Italie créa le récitatif, puis la mélodie. La musique se fit plus aristocratique et plus individuelle; avec le peuple désormais elle cessa d'avoir rien de commun. En même temps, elle devenait commune à tous les peuples et dans la beauté pour ainsi dire internationale des chefs-d'œuvre classiques, les caractères et les différences ethniques allaient s'effaçant. Les Bach, les Haydn et les Beethoven ont fait autrefois en leur génie peu de place au génie populaire. Wagner, de nos jours, en dépit de ses théories sur le peuple créateur de l'œuvre d'art, s'est montré, dans la pratique, le moins «peuple» des grands musiciens.

Autant que l'Allemagne, l'Italie et la France ont trop délaissé «la musique naturelle», comme dit si bien l'auteur de *Los Pirineos*. Puisque l'Espagne et la Russie nous donnent aujourd'hui le conseil et l'exemple d'y revenir, écoutons-les. Déjà ces vingt dernières années ont vu paraître plus d'un signe favorable: je veux dire quelques œuvres que le sentiment national et populaire anime. C'est *Haensel et Gretel* en Allemagne; en Italie, cette *Cavalleria*, qu'on a traitée trop mal et trop bien; chez nous, l'admirable *Roi d'Ys*, et dernièrement, cette *Louise* charmante et dont le charme opère de plus en plus, la première œuvre musicale qu'ait inspirée notre Paris. Oui, le meilleur d'elle-même, c'est à Paris qu'elle le doit; c'est à des chants, que dis-je, à des cris de la rue. Parmi les motifs populaires, il en est un surtout que le musicien a traité comme le musicien d'Espagne a fait de ses thèmes nationaux: non par la simple citation, mais par le développement. «*Voilà le plaisir, Mesdames!*» De cette chétive formule mélodique, M. Charpentier a déduit la plus ample, la plus harmonieuse période, et dans l'humble appel du pauvre marchand d'oublies, l'âme de la ville immense, un instant, a passé.

Por nuestra música. A l'exemple de vos frères d'Espagne et de Russie, souvenez-vous de notre musique, nationale et populaire, ô musiciens de notre pays! Elle vous attend et vous appelle. Elle garde pour vous, cachés au plus profond, au plus lointain d'elle-même, des trésors de mélodie, de cette mélodie, matière première

de votre art, que vous travaillez de mieux en mieux et que vous ne savez plus créer. Empruntez-la donc. Et surtout, à la théorie des nationalités musicales, à ses défenseurs, ne laissez pas répondre, en termes absolus, que par définition et par essence la musique est le langage universel. Oui, sans doute, elle l'est. Mais cela ne signifie pas qu'il ne doive exister qu'une seule musique. Cela veut dire seulement que pour être perçus par notre intelligence et par notre sensibilité, les sons étrangers n'ont pas besoin, comme les mots, d'être traduits. Et ce mystérieux privilège, s'il facilite les communications, ne supprime pas les différences. Il n'empêchera jamais que chaque peuple se fasse une musique à lui, qu'il l'entretienne et la développe, afin que, par des modes particuliers et des formes diverses, s'exprime éternellement l'âme commune de l'humanité.

Revue des Deux Mondes: París, 1.° Octubre 1901.

RAFAEL MITJANA
Barcelona.

Los Pirineos.

Trilogía lírica en tres jornadas y un prólogo, poema de Víctor Balaguer, música de Felipe Pedrell, estrenada en el teatro del Liceo de Barcelona el día 4 de Enero 1902.

ESTUDIO CRÍTICO

I

Sin previos anuncios ni grandes reclamos, sin bombos ni platillos anticipados, se ha estrenado en Barcelona una obra musical que creo llamada á señalar una fecha gloriosa en la historia del drama lírico español. Refiérome á la hermosa partitura compuesta por Felipe Pedrell, honra de la cultura nacional, sobre el grandioso poema de Víctor Balaguer, denominado *Los Pirineos*. Y no se crea que al juzgar este acontecimiento como de trascendental importancia para la música española, procedo á la ligera; antes al contrario, me apoyo en bases sólidas y seguras, puesto que la obra en cuestión ha podido ser — gracias á tristes azares — juzgada, apreciada y sancionada por la crítica seria de Europa antes de haber sido presentada al público con todo el esplendor de su radiante y singular belleza.

Parece extraño, pero constituye una verdad fácilmente comprobable, el que á medida que la abundancia de medios de comunicación ha aumentado las relaciones entre los pueblos, éstos se han ido mostrando cada vez más celosos de manifestar en las artes los rasgos típicos constituyentes de su idiosincrasia. En efecto, en lo que á la música concierne, al comenzar el siglo XIX sólo existían

dos nacionalidades artísticas, representadas por las escuelas llamadas italiana y alemana, y comenzaba á formarse en Francia un tercer grupo, ecléctico por excelencia, que había de constituir con el tiempo un término medio entre los dos primeros. Las antiguas escuelas flamencas y españolas, tan ricas y características, perdida la orientación primitiva é influídas por elementos extranjeros, habían acabado por refundirse dentro del arte alemán las primeras, y las segundas en el arte italiano. Pero á medida que avanzaron los tiempos, las gentes comenzaron á darse cuenta de que las teorías estéticas que informaban aquellas dos escuelas no respondían en absoluto á su modo de ser y de sentir, y buscaron, naturalmente, la satisfacción de sus legítimos ideales en ellos mismos, es decir, en sus cantos populares. De tal aspiración proceden todas esas tentativas más ó menos coronadas por el éxito, pero siempre interesantes, que tanto han extendido la esfera de acción del arte musical. En Rusia la transformación se ha verificado con rapidez extraordinaria, y el impulso dado por Glinka con su *Vida por el Zar* primero y su admirable *Rusland y Ludmilla* después, se ha desarrollado hasta llegar á constituir una nueva escuela musical, á cuyo frente figuran artistas de tanta valía como Dargomyrsky, Mussozgsky, Rimski-Korsakoff, César Cui y Borodine. Aunque en menor escala, lo mismo han hecho: en Polonia, Moniuzko con su hermosa ópera *Halka;* en Bohemia, Smetana con su deliciosa *Prodana nevasta* (La novia vendida) y Dvorzak; en Hungría, Erkel con su *Bank-Ban*, *Hunyadi Lazlo* y *El rey Esteban*, y por último, en Noruega un grupo de artistas de primer orden, entre los que se encuentra el insigne Grieg, una de las más importantes personalidades del arte moderno. Aun más, en el Congreso musical celebrado en París durante la última Exposición Universal llamaron sobremanera la atención los compositores finlandeses Sibelius y Mericanto, con sus concepciones tan características y llenas de profundo y delicado sentimiento.

En España, quizá antes que en ningún otro país, se había comprendido la necesidad de esta evolución del arte musical hacia los cantos del pueblo, sin que nadie se atreviera á realizarla. Al finalizar la décima octava centuria, el sabio jesuita valenciano Antonio Eximeno, á quien el entusiasmo de sus contemporáneos llamaba el *Newton de la música*, formuló en su obra portentosa el siguiente axioma: «Sobre la base del canto popular debe construir cada pueblo su sistema artístico.» Pero las sabias doctrinas de este glo-

rioso iniciador, así como las sustentadas por pensadores tan eminentes como sus compañeros, los padres Arteaga, Juan Andrés y Javier Llampillas, no fueron aprovechadas, al menos entre nosotros. Pero, afortunadamente, la buena semilla fué recogida en luengas y extrañas tierras, y el mismo Wagner utilizó aquellas doctrinas para fundamentar su hermosa teoría del drama lírico.

Con extraordinaria clarividencia, el maestro Felipe Pedrell comprendió todo esto, vislumbrando el partido que podía sacarse de nuestros cantos populares, y siguiendo el derrotero señalado por los grandes maestros españoles del pasado. Dedicado al estudio de nuestro *folk-lore* y tras haber analizado á conciencia la producción inmejorable de los músicos de las escuelas de Sevilla, Toledo, Valencia y Cataluña, lleno su espíritu de amor hacia la patria, eligió el hermoso poema de Víctor Balaguer *Los Pirineos*, y en 1891, después de haber cimentado con toda solidez las bases de su grandiosa concepción, en el corto espacio de tres meses llevó á feliz término esa admirable partitura últimamente representada, y que artistas y escritores como Cui en Rusia, Moskowsky y el Dr. Krebs en Alemania, De Casembroot y Van der Straeten en Bélgica, Tebaldini y Bossi en Italia, Herwey en Inglaterra y Bellaigue, Lalo, Soubies y de Curzon en Francia, señalan como el arquetipo de la nueva música española.

Para explicar claramente sus propósitos, el maestro Pedrell, antes de dar á luz su partitura, publicó un interesante opúsculo : *Por nuestra música. (Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una escuela lírica nacional)*, en el que expone con toda exactitud su criterio sobre el particular. Comienza manifestando que para crear el drama lírico español no basta con tratar un asunto histórico ó legendario en el que los usos, las costumbres y las tradiciones de la tierra sean observadas con riguroso cuidado; ni tampoco el empleo del castellano; ni, por último, la simple intercalación de algunos cantos populares en la trama musical. Todos estos elementos reunidos sólo producirían un carácter aparente, puesto que para crear una escuela artística, verdaderamente nacional, no son suficientes la canción popular y el arte primitivo, sino que precisa recurrir al auxilio de la producción artística, que encarna con toda seguridad el alma nacional. El germen esencial y real de un teatro lírico que pueda juzgarse propio de una nación determinada y que constituya una manifestación artística, única, inconfundible con ninguna otra, se encuentra en la fusión de todos sus rasgos carac-

terísticos; esto es, en la tradición genealógica, en el carácter persistente y general de todas las manifestaciones artísticas homogéneas, en el uso de formas determinadas, propias al genio de la raza, á su temperamento y á sus costumbres, por una fuerza necesaria, fatal é inconsciente; en la expresión de los sentimientos, en el estudio de las manifestaciones que desarrollan estos elementos sin desvirtuarlos. De este modo, aunque no lo sea el sistema y el procedimiento, la fuente de inspiración será típica y podrá infundir vida á una obra de arte que pueda considerarse legítimamente nacional.

Á tres grandes momentos de la historia de la música se remonta Pedrell para buscar puntos donde apoyar su ideal estético: al prefacio de las *Nuove Musiche*, escrito por Giulio Caccini y publicado en 1601; á las cartas dedicatorias del *Alcestes* y del *Paris y Helena*, de Gluck, impresas en 1769 y 1770 respectivamente; al hermoso libro *Ópera y Drama*, de Ricardo Wagner, que fué dado á luz en 1852.

Repetir aquí en qué consisten las teorías expuestas en semejantes documentos me parece inútil, puesto que son conocidas por cuantos en música se ocupan. No obstante, señalaré que para Pedrell el gran fundamento se encuentra en la necesidad de dar vida á una nueva forma de arte en que la música no represente más que uno de los elementos que deben concurrir á la formación del drama lírico. Este principio ha sido ya aplicado de modo magistral por Wagner, y sus obras demuestran con cuánta eficacia lo ha servido. En efecto, poesía, mímica, pintura, son factores que en el drama lírico wagneriano no deberían separarse nunca, ya que contribuyeron á formar con la música un todo orgánico. Pero donde Pedrell comienza á manifestarse original, típico, prietamente español, es en la manera con que consigue que en su drama lírico, á más de los elementos citados, concurran como factores principalísimos la tradición popular y la tradición artística que señalan y distinguen á la España musical. Así como la escenografía y los trajes deben expresar el carácter de la época cantada en el poema puesto en música por Pedrell, así la trama sinfónica debe llevar el sello nacional — tal es la teoría del maestro — y contribuir á completar, con su mágico poder expresivo, el grandioso cuadro del drama lírico español.

Tales son los pensamientos del compositor, de quien Moszkowsky ha podido decir en el *Berliner Tageblatt*, estudiando pre-

cisamente la trilogía *Los Pirineos*: «Estos esfuerzos se han de tomar muy en serio. Según las pruebas que tengo á la vista, trazan los primeros surcos en un suelo que por largo tiempo ha permanecido sin cultivar, y que contiene en su seno innumerables gérmenes que prometen un gran florecimiento. Al frente de esta escuela figura Felipe Pedrell, artista cuyas obras darán mucho que hablar al mundo musical contemporáneo. Atendiendo á sus iniciativas en pro del arte de su patria, y considerando que lucha con fervor y actividad, yo le llamaría el *Wagner español.*» ¿Qué añadir á declaración tan terminante?

Sólo dos palabras. Que Pedrell ha realizado por completo su programa estético en la obra que fué estrenada el 4 de Enero de 1902 en el teatro del Liceo de Barcelona, y á cuya representación tuve la suerte de asistir.

En los siguientes artículos podré demostrar cómo los *cantos populares*, la *polifonía vocal*, la *melopea mozárabe*, los *fabordones*, la *salmodia*, es decir, todo lo que constituye la esencia musical de nuestra patria y sus manifestaciones artísticas, han sido utilizadas por el ilustre maestro para crear su robusto y grandioso drama lírico *Los Pirineos*, piedra fundamental, según mi leal saber y entender, de la nueva escuela musical española.

II

Un poco de historia.

Cuando hubo terminado su obra, el maestro Pedrell se trasladó á Madrid con el propósito de presentarla al Teatro Real. Los empresarios del regio coliseo tenían por entonces la obligación de estrenar anualmente una partitura de autor español, y aunque esta cláusula del contrato, verdaderamente importante para el arte nacional, no se cumplimentaba con rigurosa exactitud, al menos alguna que otra vez permitía que se produjesen bajo el amparo oficial las lucubraciones más ó menos acertadas de nuestros compositores.

El insigne artista tenía la plena conciencia de haber compuesto un trabajo altamente característico y eminentemente español y quería que viese la luz pública en la capital de España. Confiaba que la publicación de su importante manifiesto estético, el notable

folleto *Por nuestra música*, había llamado la atención y despertado la curiosidad de los inteligentes acerca de sus teorías, y esperaba ser tratado con la consideración y respeto que le parecía merecer toda una vida dedicada al trabajo. Pero ya es sabido en demasía la escasa ó, por mejor decir, ninguna importancia que entre nosotros se concede á las cuestiones artísticas. Nadie se tomó el trabajo de leer el notable y erudito manifiesto, y el maestro llegó á la villa y corte sin que ningún periódico se hubiera ocupado ni de su persona ni de sus obras.

Tres fuimos los únicos que en los primeros tiempos concedimos todo su valor á la hermosa partitura de *Los Pirineos* y á la ilustre personalidad de su autor : D. Gabriel Rodríguez, músico tan notable como hacendista, ingeniero y jurisconsulto eminente; el padre fray Eustoquio de Uriarte, uno de nuestros más preclaros críticos musicales, y quien las presentes líneas escribe, modesto aprendiz, que á la sazón hacía sus primeras armas literarias, y á quien el cielo ha concedido ser el único de los *pedrellistas* de primera hora que ha visto realizado el fin con tanto afán y constancia perseguido : la representación de la primera obra musical verdaderamente española, escrita en nuestro tiempo.

Inútil creo decir que los tres, con nuestros diferentes medios de acción, trabajamos cuanto pudimos en pro de la hermosa causa que había llegado á entusiasmarnos. Preciso es reconocer que bien poco obtuvimos. Luchábamos contra la apatía y la indiferencia, ya que no contra la envidia y la ignorancia. *Los Pirineos* habían sido aprobados por la Academia de San Fernando y admitidos por la empresa del Real. Hasta llegaron á figurar en el cartel de abono repetidos años. Desgraciadamente hubieron de ceder el puesto á creaciones de tan baja estofa como *Pagliacci* de Leoncavallo, *Manon Lescaut* de Puccini, y aun á otras obras de más escaso y relativo valor.

No obstante, nuestra desinteresada campaña despertó, como era natural, toda clase de recelos, y no faltó quien, sin comprender los altos ideales que defendíamos, arremetiera despiadadamente contra nosotros. El ingenioso Peña y Goñi nos trató con marcada dureza en una amena crónica publicada en *La Época* y titulada *Cuatro soldados y un cabo*. Como era natural, el cabo representaba á Pedrell, y los soldados (sólo había tres, pues en realidad faltaba el cuarto) nosotros, los primeros *pedrellistas*. La verdad del caso es que aquella desentonada salida del donoso escritor de tauroma-

quia y *pelotarismo* obedecía á que el notable crítico musical francés M. Albert Soubies acababa de publicar un interesante opúsculo, *Musique Russe et Musique Espagnole*, en el que trazaba un interesante paralelo entre la naciente escuela musical de nuestra patria y la interesantísima manifestación estética creada en el imperio moscovita por aquellos eminentes artistas llamados Dargomysky, Rimski-Korsakoff, Moussorgsky, César Cui, Borodine y Balakirev. Al tratar de Pedrell, M. Soubies recordaba á sus prosélitos, y no citaba entre ellos á Peña y Goñi, que á decir verdad nada había hecho hasta entonces en pro de la causa. Despechado sin duda por tan injusta omisión, el escritor español arremetió contra nosotros, acometiéndonos con la crónica aludida, tan inofensiva como ingeniosa, con la que pretendió en vano ponernos en evidencia, no saliendo á fin de cuentas, por la sencilla fuerza de los hechos, muy bien parado de la contienda entablada.

He querido recordar estos incidentes en los presentes momentos, por creerlos de algún interés para la historia íntima de *Los Pirineos*. Además, sería una falta imperdonable en mí no mencionar en el presente trabajo á D. Gabriel Rodríguez y al padre fray Eustoquio de Uriarte, inteligencias privilegiadas que tanto bien hicieron á la santa causa del arte nacional, y cuya pérdida en las actuales circunstancias es más de lamentar que nunca.

Otro de los que bien pronto se afiliaron á la nueva doctrina fué Antonio Noguera, inteligente compositor y crítico que puso término á la polémica suscitada por Peña y Goñi con un graciosísimo y chispeante artículo, publicado en Palma de Mallorca. Tampoco dejaron de causar cierto efecto las delicadas composiciones de Enrique Granados, discípulo predilecto del maestro, que ponía en práctica sus doctrinas y escribía sus deliciosas *Danzas españolas*, concepciones encantadoras y de primer orden, llenas de gracia, lozanía y frescura. Todo esto sin contar algunas otras personalidades que paulatinamente venían á engrosar nuestro modesto grupo. Como se verá, siguiendo á tal paso, el cabo iba bien pronto á convertirse en capitán y á tener á sus órdenes una verdadera compañía de fieles y convencidos prosélitos.

No obstante, las cosas marchaban de mal en peor. Á la arruinada empresa Michelena, que gobernaba el Teatro Real, sucedió la empresa Rodrigo, que fracasó también, y para colmo, al concederse el regio coliseo al nuevo empresario, gracias á hábiles intrigas, se suprimió del pliego de condiciones la cláusula que obligaba

á representar en cada temporada una ópera de autor español. El Gobierno se manifestaba, como de costumbre, poco ansioso de proteger el arte nacional, y la única esperanza que nos quedaba se desvaneció por completo.

Pedrell en tanto se había establecido en Madrid, y si no alcanzaba la gloria popular, su extraordinario saber le hizo granjearse el respeto y la consideración del público culto. Por entonces la Academia de San Fernando le abrió sus puertas, y el maestro comenzó su admirable labor de vulgarización, difundiendo con singular constancia la historia de la música española desde su cátedra del Ateneo. La partitura de *Los Pirineos*, el material necesario para su ejecución y los instrumentos especiales, construídos por cuenta del autor en la casa Mahillon, de Bruselas, yacían olvidados en uno de los almacenes del Teatro Real, y Dios sabe el trabajo que costó recuperarlos cuando hicieron falta.

Por ventura, si las cosas no podían marchar peor en la capital de España, del extranjero recibíamos continuamente noticias que nos alentaban.

El folleto *Por nuestra música* y la partitura impresa de *Los Pirineos* habían causado honda emoción en el mundo musical, y los más conspicuos críticos de Europa comenzaron á manifestar la favorable impresión que les merecían la obra y las ideas estéticas que la informaban. Uno tras otro fueron llegando á nuestras manos los documentados estudios de De Cassembroot, Alejandro Mozkowsky, Rud. Berger, César Cui, Arthur Herwey, Carlos Krebs, Van der Straeten, Albert Soubies y tantas otras celebridades de la crítica europea, que con unanimidad pasmosa reconocían la existencia de una nueva escuela nacional, en extremo original y característica. El cabo y los cuatro soldados tenían fuera de España lucida escolta de generales.

Durante el mes de Agosto de 1896, se celebraron en Bilbao importantes fiestas musicales, entre las que se contaba la reunión de un Congreso internacional, encaminado á la *reforma de la música religiosa*. La idea había sido patrocinada por el ilustre musicólogo señor marqués de Pidal, y para su realización se congregaron en la capital de Vizcaya personalidades tan salientes como Vincent d'Indy, el joven jefe de la moderna escuela francesa; Carlos Bordes, el simpático director de la *Schola Cantorum*, de París; Paul Vidal, celebrado autor de la ópera *Guernica*; Gailhard, director de la Gran Ópera de la capital de Francia; el insigne virtuoso Fran-

cis Planté; Tebaldini, el notable artista italiano, entonces maestro de la Capilla Antoniana de Padua y después director del Conservatorio de Parma; todo esto en representación de Francia é Italia, que por nuestra patria acudieron los maestros Monasterio, Bretón, Zubiaurre, Santisteban, Arín, Barrera y algunas otros que no recuerdo, sin contar al eminente pianista Tragó. Pedrell, por su parte, á título de fundador de la Capilla Isidoriana de Madrid, fué uno de los principales organizadores de tan hermosa fiesta.

Por la noche, cuando habíamos terminado nuestros trabajos, compositores y críticos solíamos reunirnos para hacer música y charlar de arte. Como puede suponerse, sobre todo en el grupo de los maestros extranjeros, durante aquellas interesantes asambleas mucho se trató de *Los Pirineos*, y Tebaldini salió tan entusiasmado de los fragmentos que pudo oir de la obra, que no quiso marcharse sin llevarse á Italia una partitura de la grandiosa concepción. Pocos meses después, en unión del maestro Bossi, director del Liceo Benedetto Marcello de Venecia, escribía al autor pidiéndole la autorización necesaria para ejecutar en los conciertos de aquella academia el hermoso prólogo de la trilogía lírica.

Concedido el permiso, ambos maestros trabajaron con ahinco y entusiasmo, y al fin y á la postre, en la noche del 13 de Marzo de 1897, la admirable página musical que sirve de proemio á *Los Pirineos*, interpretada á las mil maravillas por los 300 socios del Liceo Benedetto Marcello, obtenía en Venecia un éxito verdaderamente extraordinario (1). Pedrell, que asistió á las tres audiciones que de su obra se dieron, fué ovacionado por un público entusiasta que le aclamó como compositor de primerísimo orden.

No contento con esto, Tebaldini se dedicó á analizar detenida-

(1) He aquí copia del telegrama que recibí el día 14 de Marzo, dándome cuenta del concierto: «Venecia, 13 Marzo (11 noche). — Ejecución del prólogo de *Los Pirineos* por los 300 socios del *Liceo Marcello*, verdaderamente espléndida. Éxito entusiástico. Auditorio aclamó toda la obra, especialmente el coro de la corte de amor y el de los guerreros de Pedro III de Aragón, vencedores en Panissars: el *Alleluia* final fué repetido entre grandes ovaciones. El público entusiasmado aclamó largamente al maestro Pedrell entre calurosos aplausos y demostraciones de aprecio. El prólogo se repetirá mañana 14 y el próximo miércoles. — *Enrico Bossi. — Giussepe Tebaldini.*»

Con posterioridad, diferentes fragmentos de *Los Pirineos* han sido ejecutados en los conciertos de la *Schola Cantorum* de París y en las fiestas *felibres* de Montpellier y Toulouse, bajo la dirección de Carlos Bordes. El 16 de Enero de 1907, una nueva audición del citado prólogo era ejecutada en La Haya, por la famosa sociedad para fomento del arte musical *(Bevordering der Toonkunst)*. Con dicho motivo fuí invitado á escribir un folleto presentando á la obra y á su autor, que fué impreso en la capital de Holanda. Últimamente las partituras de *Los Pirineos* y de *La Celestina* han sido minuciosamente estudiadas en la clase de Estética de la Música (curso de 1908-1909) del Conservatorio de Munich.

mente el resto de la partitura, y resultado de su trabajo fué la publicación de un interesante estudio crítico, insertado en la erudita *Rivista Musicale Italiana* (año de 1898) en el que exponía las doctrinas estéticas del maestro y la singular eficacia de su obra. El folleto del reputado musicógrafo italiano merece ser leído y constituye un documento de gran importancia para el proceso de nuestro arte, puesto que Tebaldini confronta y compara *Los Pirineos* con otras partituras originales de maestros españoles, ya representadas en nuestra patria.

Al regresar Pedrell de Venecia, el Ateneo de Madrid organizó una velada en su honor, y en ella hablaron oradores tan eminentes como D. Segismundo Moret y D. Gabriel Rodríguez, y se ejecutaron varios fragmentos importantes y característicos de la hermosa partitura. La simpática fiesta dejó gratos recuerdos, pero no ejerció la menor influencia sobre la empresa del Teatro Real, que seguía como de costumbre entregada á un *soi-disant* wagnerismo, lo que resulta disculpable, y supeditada por completo—cosa que no tiene perdón—á los caprichos é imposiciones de las poderosas casas editoriales de Milán.

Mas en Italia no ocurrió lo mismo, y cuantos en aquel país se ocupan del arte serio en todas sus manifestaciones concedieron la debida importancia al éxito de Venecia. Hasta se llegó á hablar de que la obra fuera representada en el *Teatro della Scala*, y hasta se entablaron negociaciones para ello, que fracasaron por las intempestivas exigencias del editor español. El mismo Mascagni, en su notable conferencia *Il testamento del secolo*, habló con entusiasmo de la magna obra del maestro Pedrell, reconociendo y proclamando la indiscutible novedad de su sistema y de sus procedimientos. Algo análogo hizo el eminente crítico Amintore Galli al tratar de la ópera moderna en su monumental y erudita *Estetica della Musica*. Por último, no hace aún un año que uno de los maestros de la crítica francesa, el eminente Camille Bellaigue, publicaba en la importante *Revue des Deux Mondes* un notable trabajo sobre el mismo tema, en el que reconoce que ninguno de los modernos músicos franceses había llegado á realizar una obra tan característica y original como la del compositor español, y terminaba invitándolos á seguir tan loable ejemplo y á volver sus miradas hacia la *música natural*, hacia los cantos del pueblo.

Cuando ya desconfiábamos de que *Los Pirineos* llegasen nunca á ser representados en España, la Junta de Propietarios del Teatro

del Liceo de Barcelona tomó el buen acuerdo de exigir al empresario Bernis que en la presente temporada pusiera en escena la obra de Pedrell con todo el aparato que su presentación exige.

Gracias á esta iniciativa, se ha realizado al fin lo que desde hace cerca de diez años deseábamos con tanta impaciencia, es decir, que llegase la hora en que pudiéramos exclamar llenos de alborozo : — ¡Gracias á Dios que ha nacido la verdadera ópera española!

III

Prólogo : Alma Mater.

Ya estudiadas las ideas que le inspiran y hecha la historia de sus vicisitudes, creo oportuno proceder al análisis de la hermosa producción artística que me ocupa. Obra de vastísimas proporciones, que participa tanto del carácter del poema épico como de los rasgos propios del drama, la acción que desenvuelve — toda la epopeya aragonesa que comprende desde la terrible y fatal derrota de Muret hasta el triunfo definitivo de Pedro III de Aragón sobre los enemigos de la patria — abraza un período de más de setenta años, y se divide en un prólogo, en el que el *bardo de los Pirineos* canta las glorias de sus queridas montañas, y tres partes tituladas respectivamente : *El conde de Foix, Rayo de Luna* y *La jornada de Panissars*. Aunque los tres episodios se completan formando un conjunto perfectamente armónico de singular trascendencia, cada uno de ellos constituye un todo homogéneo, por lo que me parece conveniente estudiarlos por separado, sin perjuicio de indicar de paso la íntima relación que entre los tres existe.

Precede al drama propiamente dicho un prólogo, inspirado sin duda alguna en las tradiciones del teatro clásico, que viene á ser una especie de síntesis grandiosa de lo que después ha de suceder. *Alma Mater* es su nombre, y en su acción, por demás sencilla, todos los elementos que han de concurrir á la realización del drama lírico van apareciendo poco á poco, obedeciendo á la evocación del poeta. Mas conviene proceder con método y exponer el desarrollo del poema, comentado por la música, de un modo sistemático, con la esperanza remota de poder llegar á hacer comprender á mis lectores algo de la inefable belleza que se percibe y aprecia en la audición de la espléndida obra.

Sin preludio ni preparación alguna, tras la cortina resuena una

extraña y solemne tocata entonada por la banda de *tubas y buccinas* — reproducidas de los antiguos instrumentos romanos y construídas especialmente para la ejecución de este importantísimo motivo — compuesta de seis acordes tonales en extremo característicos, que reproducen la armonización del *Alleluia* final. Extinguida la última nota de la imponente llamada, la orquesta expone un tema importantísimo destinado á representar la idea de la patria, y en el que se manifiestan ya claramente las teorías y los procedimientos propios del insigne maestro, puesto que este fragmento tiene una armonización propia de ciertos pasajes polifónicos antiguos, y para comprobarlo Pedrell indica dos precedentes muy interesantes : un *Benedictus* del famoso maestro valenciano Ginés Pérez y el admirable madrigal *Alle rive del Tebro*, del gran Palestrina. Pero no obstante, el autor de *Los Pirineos* se conserva completamente original, dado que procede amplificando y transformando la primitiva fórmula armónica y fijándole una forma definitiva, en modo y manera que la puede utilizar como progresión ascendente de tono en tono, con lo que da extraordinario relieve á distintos pasajes del prólogo.

Al comenzar el poema, nos hallamos en un alto valle de los Pirineos, la niebla lo invade todo, pero desvaneciéndose lentamente con el amanecer, va dejando entrever poco á poco los lugares más importantes y celebrados de la inmensa cordillera. Ya es el desfiladero de Roncesvalles, ya la peña de Uruel y su monasterio de San Juan, ya el castillo de Foix, ya el de Montsegur, ya el Canigó, ya la Maladetta; todos lugares señalados por la tradición ó por la historia. En tanto el bardo de los Pirineos, guardador de sus tradiciones y cantor de sus glorias, siguiendo añeja costumbre ha pedido la venia del público, rogándole que escuche la triste historia de los males que puede engendrar el odio entre los hombres. Á sus mágicos acentos la vieja leyenda revive, y nos encanta con mágicos efluvios de poesía. La voz melodiosa dice una melopea inspirada y sentida que una orquesta altamente sugestiva comenta y subraya. Á la evocación responden los genios del pasado, y allá lejos, muy lejos, perdidas entre las cumbres y escondidas entre la niebla, resuenan las voces de los frailes, primitivos pobladores de las alturas, que entonan himnos al Creador; de las damas y trovadores, que reunidos en amorosa corte cultivan tradiciones de gentileza y bizarría, de los fieros almogávares defensores de la patria y enemigos de todo lo extranjero.

Las tres páginas musicales son de todo punto admirables. La primera, inspirada en un *fabordón* de fray Tomás de Santa María, publicado en el libro *Arte de tañer fantasía*, en Valladolid en 1565, sorprende por su severidad majestuosa, constituye un trozo polifónico de primer orden; la segunda, que se escuchará amplificada en el primer acto, es una maravilla de elegancia y gracia; la tercera, valiente, inspirada, llena de vehemencia ardiente y apasionada, viene á ser una especie de *Marsellesa* triunfal y gloriosa, un himno á la libertad, en cuyas notas vigorosas palpita el espíritu de los fieros hijos del Pirineo, terribles en Panissars cuando luchan con Felipe el *Atrevido*, é indomables en Zaragoza y en Gerona cuando combaten á Napoleón, idénticos á través de los tiempos, conservando sus rasgos característicos, amantes de la tierra nativa y enemigos de todo cuanto venga de allende la frontera.

Otra inspiración admirable se manifiesta cuando el bardo divisa las ruinas del castillo de Foix, y recuerda el gallardo y valiente mote de sus poseedores : «Tócame si te atreves.» El maestro expresa la frase con un motivo soberbio, de singular eficacia expresiva, que será uno de los temas principales de la obra. Formado por tres únicas notas, marcado con el sello del arte popular, se impone desde el primer momento é impresiona hondamente.

Pero los tiempos de gloria y esplendor pasaron. La Inquisición romana combatió rudamente el espíritu de los trovadores preconizadores de toda libertad, y las gentes de Roma, auxiliadas por los franceses y Simón de Montfort, lo han destruído y asolado todo. Nada queda sino ruina y desolación. La patria ha muerto, cuando el himno de los vencedores de Panissars se eleva entusiasta y vibrante. Se ha obtenido el desquite de Muret : los franceses y los romanos huyen en desbandada, Aragón y Cataluña son libres nuevamente, y pueden empezar á trabajar en la gran obra de la unidad nacional.

Y el bardo, con la inspiración del poeta, lo adivina todo. No llora las tristezas pasadas, sino celebra las glorias del porvenir, y lleno de fe y santo entusiasmo vuelve á encararse al auditorio para dirigirle frases de concordia y de esperanza, aconsejándole que huya del odio entre los hermanos y que busque la paz en el amor. Entonces — agrega — cantarán los montes y los valles *Alleluia*, y la orquesta, cogiendo el tema de la patria en una progresión ascendente, lo desarrolla y amplifica de modo maravilloso. Como «cadencia transitoria», se repite la tocata de los Pirineos,

y á su conjuro todos los espíritus de la raza ibera entonan la estrofa del Sábado de Gloria:

O filii et filiæ,
rex cœlestis, rex gloriæ,
morte surrexit hodie.
¡Alleluia!

No existen en el teatro lírico moderno muchas páginas de mayor belleza. El sol lo ilumina todo, la niebla se ha desvanecido por completo, y ante nuestros ojos se extiende en toda su maravillosa grandeza el panorama de la cordillera pirenaica, barrera infranqueable del suelo de la patria. Las cumbres cubiertas de nieve reverberan á los rayos solares, y en la diáfana atmósfera de las primeras horas de la mañana se divisan las ciudades y las villas, los valles y las peñas, los lagos y las cascadas, los castillos y las abadías, los bosques y los prados, y de todas partes, en las alturas y en los abismos, en el cielo y en la tierra, al Norte, al Este, al Sur y al Oeste, resuena el himno de triunfo, y á un coro responde otro coro, y el órgano difunde sus notas sonoras, y las campanas repercuten en el aire, y las *trompas* y *buccinas*, dominándolo todo, imponen nuevamente con maravilloso esplendor la tocata solemne y severa de los Pirineos.

Como rasgo de audacia en la instrumentación, que produce extraordinario efecto, merece citarse la forma en que el maestro emplea la batería de campanas, en el repique solemne que acompaña la grandiosa progresión del *Alleluia*. Recuerdo que en uno de los postrimeros ensayos, el señor Goula, que dirigía la orquesta, interrogó á Pedrell sobre el particular, rogándole indicase las notas que habían de ser ejecutadas, pues no se hallaban determinadas en la partitura manuscrita. El gran artista, que tenía su plan perfectamente madurado, contestó que lo pensaría, y el ensayo dió comienzo. Al llegar el momento en cuestión, el propio Pedrell hizo resonar libremente la batería, que ejecutó un alegrísimo y triunfal *carillón* en nada sujeto á la armonización del motete, de manera que venía á constituir una especie de pedal potentísimo que sirve de fondo al gigantesco cuadro, dándole extraordinaria animación y brillantez. En un principio, vivamente sorprendidos, creímos los asistentes que se trataba de un error, pero bien pronto comprendimos todo el valor y la novedad de aquel inesperado efecto, del que no conozco más que un precedente en el arte moderno, el admirable epílogo de *La vida por el Zar* de Glinka, que quizá pudo servir al

maestro español de punto de partida. Y conste que el compositor ruso, por una especie de pie forzado, se limitaba á reproducir el repique de las campanas del Kremlin de Moscou, en la fiesta solemne de una coronación. En tanto que Pedrell, mucho más valiente y atrevido, se ataca á constituir un poderoso pedal sonoro que en apariencia rompe con las más elementales leyes de la armonía — puesto que cada campana al vibrar nos hace oir, no sólo una nota determinada, sino toda una sucesión de armónicos naturales — y que en realidad produce la más extraordinaria impresión que puede imaginarse.

Tan grandiosa página sólo pudo ser realizada por un verdadero genio, que reuna á una inspiración divina un portentoso dominio de la técnica de su arte. Pedrell ha conseguido el efecto justo, y el prólogo de su obra forma una de las creaciones más importantes del arte contemporáneo. Resulta tan inmensa, que al escucharla sin tener conocimiento de lo que sigue, se piensa involuntariamente en aquella puerta que, según nos cuenta Diógenes Laercio en sus *Noches áticas*, hicieron edificar los habitantes de Myndos, y que era tan hermosa y grande que hacía temer que la población entera saliese por ella.

IV

Primera parte : El conde de Foix.

Afortunadamente, con el prólogo de *Los Pirineos* no ocurre lo mismo que con la famosa puerta de Myndos. La ciudad excede al pórtico que le sirve de ingreso, y la concepción pedrelliana continúa desenvolviéndose con igual amplitud de formas é idéntica elevación de conceptos.

La primera jornada de la trilogía se desarrolla en el castillo de Foix, por los años de 1218. Ramón de Miraval y Sicart de Marjévols, dos trovadores provenzales — el uno, tipo de los poetas galantes y afeminados, en tanto que el otro representa la poesía guerrera y ruda — desterrados de Provenza, han buscado un refugio en el castillo. Una tarde de otoño, contemplando el cielo encapotado, presagiador de tempestades, conversan de los males de la patria y de la pérdida inminente de todas las libertades conquistadas. Se refiere que el conde de Foix, último caudillo de la santa

causa, es prisionero del rey de Francia, y en tanto que en Montsegur sus fieles huestes sostienen formidable cerco, otro enemigo aun más encarnizado si cabe, el Santo Padre, ha enviado uno de sus legados para que se posesione del solar de su familia. La condesa seguramente no podrá defender el castillo. Tan sólo la acompañan damas, poetas, músicos y juglares. Sin embargo, Ermesinda de Castellbó es mujer decidida y valerosa, y además, no hay por qué temer : la leyenda refiere que la vieja torre de los Foix es inexpugnable. Cierto día, tras tremebundo asedio, las gentes de la fortaleza iban á rendirse, cuando las losas del pavimento se alzaron por sí propias y dieron paso á los muertos de la familia enterrados en la cripta sepulcral, y aquellos guerreros fantasmas rechazaron al enemigo y libertaron el castillo. La condesa conoce la antigua conseja y tiene confianza. Espera que, si es preciso, el milagro se repetirá, y en tal seguridad ordena que se iluminen los salones, y se dispone á presidir la velada, en que se verificarán, conforme á tradicional costumbre, juegos variados y una corte de amor. Celébrase la fiesta. Los juglares y juglaresas bailan sus danzas, los mímicos representan sus farsas primitivas y los trovadores cantan *Lais*, *Tenzones* y *Serventesios*. También comparece *Rayo de Luna*, una criatura extraña é interesante, en quien vive y palpita durante toda la obra el alma inmortal de la patria. Por un detalle de exquisito patriotismo, lo mismo Balaguer que Pedrell quisieron que el simbólico personaje, enamorado de los Pirineos y ardiente defensor de sus libertades, fuese encarnado en una morisca hija del rey de Granada, que, según mencionan las viejas crónicas, quedó cautiva en la batalla de las Navas de Tolosa, pasando después á Provenza con las huestes del arzobispo de Narbona. Rayo de Luna canta una bellísima leyenda denominada *La muerte de Juana*, y esta Juana, según dice la condesa, es la patria, víctima de la Inquisición y el rey de Francia. Á sus trágicos acentos se enardece el espíritu de los trovadores, y Sicart de Marjévols entona el famoso *Serventesio* :

¡Ay Tolosa! ¡Ay Provenza!
¡Ay Carcasona y Beziers!
¡Ay patria mía querida,
quién te ha visto y quién te ve!

Todos los circunstantes acompañan al cantor, y cuando su entusiasmo llega al mayor grado de exaltación, aparece el cardenal legado, seguido de sus tétricas y fatídicas mesnadas. Seguro de su

poder, ordena y amenaza. La tempestad, que al comenzar el acto se hacía presagiar, estalla en todo su pavoroso esplendor, como si la voz del cielo quisiera vigorizar los anatemas de su representante. Ante la terrible fórmula de excomunión, los habitantes del castillo se humillan, y en este momento un viento huracanado rompe las vidrieras del salón y extingue las luminarias. La cólera del cielo se patentiza, y todos despavoridos caen de rodillas. El cardenal legado triunfa, pero por un breve instante, puesto que el esperado milagro se realiza, las losas se levantan y por el subterráneo penetra, seguido de sus huestes, el propio conde de Foix, que, plantando su bandera junto al enviado de la Iglesia, entona triunfalmente su orgullosa divisa : «Foix por Foix y por Foix, Foix y Foix siempre.»

Musicalmente, este acto constituye un acabado modelo de música caballeresca y elegante, en el que Pedrell hace alarde de su portentosa erudición. Y lo notable es que siendo siempre su música propia del sabio y del arqueólogo, resulte también artística, mostrándose siempre fresca, lozana é inspirada. La escena de la corte de amor, que por su carácter presenta cierta analogía con el concurso de los bardos en *Tannhäuser*, me parece que le es superior en cuanto á la variedad. En ella escuchamos las más delicadas y bellas melodías, himnos de guerra y poéticas leyendas, galantes diálogos y amorosos romances. Cada cual hace alarde de su ingenio y gallardía, y al ver tal conjunto de juventud y vida se recuerdan aquellas elegantes reuniones de Florencia que tan bien nos describe Bocaccio.

Con sobrada razón dice el erudito Amintore Galli en su notable *Estetica della Musica*, que toda esta bellísima escena, y en especial los deliciosos *bailables*, son prueba de que Pedrell es un músico verdaderamente insigne. Sin duda alguna, en dicho episodio de los *Juegos* el maestro se coloca al lado de los mejores compositores de música instrumental que han cultivado el género llamado pintoresco y descriptivo.

El coloquio amoroso entre Bruniselda y Miraval es delicioso. El carácter del trovador galante está expresado de modo magistral, y aquel derroche de ingeniosos discreteos y alambicadas sutilezas se desarrolla sobre un acompañamiento lánguido y voluptuoso. Esta es la única página amorosa que se encuentra en toda la trilogía, y no puede soñarse nada de más exquisita y refinada delicadeza. Á continuación el sentimental trovador, invitado á decir

alguna balada, narra con voz ligera y poético acento, sobre una melodía llena de vaga tristeza y sonriente piedad, la famosa leyenda de aquella esposa infiel á quien el ultrajado esposo dió á comer el corazón del fiel y rendido amante, y el trovador sensible refiere la espantosa tragedia con deliciosa ingenuidad, sin alterarse ni conmoverse. Con estos dos fragmentos queda delineado y definido hasta la perfección un tipo artístico. No puede hacerse más en música.

A la leyenda patética sucede el *Serventesio* heroico, en que Sicart de Marjevols deplora los males de la patria. Aquí nuevamente Pedrell hace gala de sus grandiosos dotes, demostrando una vez más la extraordinaria eficacia de sus teorías estéticas. Pero donde el arte debido á la inspiración popular llega á lo sublime, es en cuanto canta y dice esa admirable creación de Rayo de Luna. Su entrada causa extraordinaria impresión, y es que su presencia entre aquellas gentes artificiosas y complicadas trae no sé qué perfumes de la vida, de la verdadera vida primitiva, en comunión con la Naturaleza, libre en absoluto, casi salvaje. Tipo verdaderamente divino, aporta la poesía de los campos al salón, y á su voz melodiosa el alma de la tierra renace, y no sólo el alma de Aragón y Cataluña, sino la de Castilla y Andalucía. Esa es la música propiamente nuestra, la de nuestras tradiciones seculares, la que nos legaron los árabes, la que tiene todos los refinamientos orientales y todas las grandezas ibéricas, la que late en nuestros corazones y en nuestra sangre, porque constituye esa peculiar levadura característica de que los italianos defensores de Palestrina acusaban á los músicos españoles, aquel «sangue moro» que echaban en cara al inmortal Victoria. Aquí triunfan por completo las teorías del gran maestro cuando preconiza: «la imperiosa y valiente musa popular, la admirable música natural», aquella que dice á los oídos del sabio y del artista: «No escudriñes en los libros y no te ahogues en la ciencia. Sólo yo soy el arte puro. Sólo yo soy la música verdadera.»

Y no quiero extenderme más sobre el primer acto de la trilogía, que harto largo y difuso he sido ya, sin poder llegar á expresar toda la ardiente admiración que me inspira la hermosa é importante partitura que estudio. No se crea, sin embargo, que puedan encontrarse deficiencias. La obra es de una sola pieza, y en todos sus detalles igualmente bella. Grande en el conjunto y deliciosa en sus partes, que en este acto á más de las bellezas citadas deben

recordarse el *racconto* de la leyenda Foix de hecho por Sicart y los característicos bailables y los recitados, siempre altamente expresivos, y la grandiosa escena final. Todo, absolutamente todo; que los verdaderos genios, cuando aciertan, y en esta ocasión Pedrell ha acertado por completo, realizan la obra de arte en forma perfecta y acabada, para que quede siempre como modelo definitivo de su modo de ser y sentir.

V

Segunda parte: Rayo de Luna.

Durante los veintisiete años transcurridos entre las dos primeras partes de la trilogía, graves y fatales acontecimientos han acaecido. La patria yace oprimida. Salvo el castillo de Montsegur, último baluarte de los trovadores, todo se encuentra dominado por la Inquisición romana y los franceses, sus aliados. La lucha fué tenaz y ruda. El vencido conde de Foix, para esquivar la terrible venganza que se tomaría el Santo Oficio si llegase á apoderarse de su persona, se ha refugiado bajo el humilde sayal del fraile en la venerable abadía de Bolbona, donde se encuentra la cripta sepulcral de sus mayores. En silencio llora la pérdida de las libertades, no tiene ya ninguna esperanza, y únicamente conserva relaciones con la morisca Rayo de Luna, que en secreto viene á visitarle todas las noches.

El comienzo de esta jornada es imponente y majestuoso. La escena representa el claustro románico de la abadía. Las sombras lo invaden todo: en la iglesia, los frailes entonan el oficio de difuntos, y allá á lo lejos la gentil morisca canta la simbólica canción de la «muerte de Juana». El insigne maestro ha sabido tratar esta situación de mano maestra, y su cuadro musical quedará como un verdadero modelo por su extrema eficacia dramática. Con gran habilidad determina el triple carácter del canto de los monjes, quienes «rezan, cantan ó salmodian», según las necesidades de la acción y conforme á la liturgia. He de advertir desde luego que juzgo á esta página como la mejor de la obra, puesto que en ella no sólo las teorías pedrellianas vencen en absoluto, sino que alcanzan su mayor poder expresivo. Si el indiscutible genio del maestro no estuviese plenamente reconocido, semejante concepción bastaría á acreditarle.

Pero prosigamos, estudiando, que aun nos quedan muchas bellezas que admirar. Resulta muy interesante el momento en que á la salmodia de VI tono plagal se une la canción de Rayo de Luna.

Previamente advertido por la juglaresa, el trovador Sicart de Marjévols penetra en el claustro. Viene á buscar al conde en nombre de los sitiados de Montsegur. No tarda en acompañarle Rayo de Luna. Ambos visten de peregrinos y fingen venir de Compostela. Como nadie acude, interrogan á un fraile que acaba de salir de la iglesia, y logran saber que el conde de Foix ha muerto aquel mismo día y que por su alma se celebran aquellos solemnes funereles. No lo cree la juglaresa, y fijándose en el monje le somete á una prueba: —¡Ha muerto el conde, dices! Sea en buena hora. Yo venía á decirle que hay aquí quién le acusa de cobarde y felón. —La generosa sangre de Foix se subleva ante la ofensa, y el fingido religioso se descubre. Pero sus fuegos se apagan pronto. No tiene fe, vacila y duda; quebrantado por una guerra implacable de sangre y exterminio, aspira á la muerte, y para que sus cenizas no sean profanadas por la Inquisición, aprovechando el fallecimiento de un fraile, ha hecho celebrar sus funerales.

El imponente cortejo sale de la iglesia y se dirige al panteón. La comunidad canta el *De profundis*, y el conde de Foix se complace en proclamarse muerto. No puede concebirse nada más grandiosamente trágico. Con gran sobriedad y escasos elementos se produce un efecto extraordinario. Durante la marcha fúnebre las campanas no dejan de doblar y los personajes comentan lo que ocurre; sus frases recitadas se combinan con el rezo monótono de los monjes, que se determina por una nota lúgubre á distancia de tercera menor por debajo de la tónica que pone los vellos de punta.

Tebaldini, al estudiar *Los Pirineos*, no ha vacilado en comparar esta página con el grandioso entierro de Titurel en el *Parsifal* de Wagner y el de *San Francisco* en el oratorio homónimo de E. Tinel.

Con el cadáver del supuesto conde han quedado enterradas todas las esperanzas del desgraciado Foix. Pero Sicart y Rayo de Luna confían despertar sus energías para el bien de la patria. Primero, el trovador le habla insistiendo en las necesidades de los tiempos: precisa reconquistar las perdidas libertades, y el conde, caudillo de la noble causa, debe abandonar su cobarde y vergonzoso retiro y luchar con las armas hasta vencer ó morir. Foix se

niega. Entonces la juglaresa le apremia por su parte, recordando que Ramón Roger, el padre del conde, ofreció en ocasión solemne y memorable á la condesa de Aura defenderla, si fuera necesario, y precisamente Estrella de Aura gime sitiada en Montsegur. El juramento del viejo conde comprometía á todos sus descendientes, y debe cumplirse. Foix rehusa nuevamente, y Rayo de Luna, con un movimiento lisa y llanamente sublime, se dirige á la tumba y por tres veces llama en la férrea puerta, exigiendo á los difuntos —ya que los vivos no saben mantener lo prometido—que salgan á cumplir la fe jurada.

Y ante la audacia de perturbar el sueño de los muertos, el conde de Foix cede. Luchará de nuevo, el espíritu de la madre patria se ha vuelto á apoderar de su alma, y puesto que en Montsegur se lucha, acompañará hasta el postrer momento los últimos mantenedores. Desgraciadamente es tarde. Corvario, un emisario de los trovadores, anuncia la pérdida de la última esperanza. Montsegur ha caído en manos de la Inquisición, y para que nada falte, Yzarn, el prefecto del Santo Oficio, aquel Yzarn que en el sitio de Tolosa dijera, al avisarle que las huestes de Montfort, ebrias de sangre, pasaban á cuchillo á cuantos encontraban, cristianos ó albigenses: «Matarlos á todos, Dios ya conocerá á los suyos», se presenta en escena seguido de las huestes del Pontífice. La prueba es muy ruda, y ante el yunque del eterno dolor, el alma del héroe se purifica y redime. ¡Ya no quiere vivir, la patria ha muerto! y sin más se entrega al Santo Oficio. Rayo de Luna, Sicart de Marjévols y Corvario siguen al conde, y lejos de marchar humillados al suplicio, se alejan gloriosos, víctimas de la libertad del pensamiento. En tanto Yzarn y sus secuaces, incapaces de comprender tal sublimación del sentimiento de la patria, exclaman impasibles: «¡El mundo es nuestro! ¡Honor á Roma!»

Paréceme imposible pretender expresar la extraordinaria eficacia con que el músico sirve la situación dramática. Esto es el verdadero drama lírico latino, tan fuerte en la expresión como vigoroso en el concepto. Música y poesía se complementan, logrando ensanchar, robustecer, amplificar y sublimar el sentimiento de los personajes. En toda esa sucesión de escenas hay que exclamar á cada paso como Voltaire leyendo la *Fedra* de Racine: —¡Admirable! ¡Admirable!

Es imposible señalar. Todo es igualmente hermoso, el *racconto* de Rayo de Luna, de tan intensa poesía; el discurso de Foix á los

inquisidores, de tan vigorosos acentos; el terceto, en que el poeta, la morisca y el héroe conciben una ilusión redentora, pronto desvanecida; la sombría y tétrica frase de los inquisidores; no sé qué más decir; pero si se me obligase á precisar entre tanta y tanta joya, escogería el *racconto* de la juglaresa, porque en él precisamente vuelve á triunfar la *música natural*, diciendo nuevamente: «Yo soy la fuente eterna, incesante creadora de vida y de belleza.»

VI

Tercera parte: La jornada de Panissars.

Siguiendo el camino que desde Perpignan llega hasta Barcelona, se atraviesan los Pirineos por el desfiladero de Panissars, lugar memorable por la espantosa derrota que en él sufrieron las huestes del rey de Francia. Allí se encuentra la aldea de *La Jonquera*, y precisamente por semejante paso, en 1285, cuarenta años después de los sucesos anteriormente narrados, el ejército de Felipe el *Atrevido*, tras una vana tentativa de apoderarse de Cataluña, se alejaba en vergonzosa retirada. El monarca francés se hallaba moribundo, y Pedro III de Aragón, aquel rey caballero que, según dijera Dante, «*D'ogni virtù portò cinta la corda*», en un arranque de generosa hidalguía le había concedido paso franco. Mas el monarca aragonés no contaba con el odio innato que sus valientes almogávares sentían contra todo lo extranjero, y apenas el rey de Francia, portador del salvoconducto real, hubo pasado, las valientes milicias, á pesar de la prohibición real, cayeron sobre la retaguardia del ejército francés y la destrozaron por completo.

Balaguer, fusionando el hecho histórico con la fantasía poética, hace que la señal del combate sea dada por Rayo de Luna, la juglaresa morisca, venerable anciana que desea vengar á todo trance la derrota de Muret. Gracias á este recurso, que encaja perfectamente en el carácter de la protagonista, las tres partes del poema forman, á pesar del tiempo transcurrido, un conjunto armónico y homogéneo. La cautiva de las Navas será el *Deus ex machina* de la victoria, y en la lucha terrible, la gentil palmera del Mediodía rechazará nuevamente las pretensiones del pino del Norte.

Para dar más interés á la trama, figura en la acción una joven siciliana que, enamorada del rey de Aragón, se ha disfrazado de

almogávar, y cual simple soldado de última fila sigue á su bien amado por doquiera. La poética creación tiene, si no un fundamento histórico, al menos una tradición literaria. Bocaccio, en su delicioso *Decamerone (Il re d' Aragona : Novella VII, della X giornata)*, nos cuenta el hecho que aprovechó Alfredo de Musset para escribir su deliciosa comedia *Carmosine*. La siciliana Lisa, ó sea el almogávar Lisardo, es uno de los personajes mejor delineados del drama lírico, y tan sólo su romanza de la estrella resulta de una línea melódica tan pura y serena, que causa la impresión más profunda y duradera. Pudiera decirse de ella lo que Aristenetes decía de su amada: «*Induitur, formosa est; exuitur, ipsa forma est*», frase que yo traduciría en la ocasión presente : Armonizada, la melodía es bellísima; pero ya en sí sola resulta la hermosura misma. Y puesto que de este particular me ocupo, creo conveniente precisar las diferencias tan grandes que existen entre el drama lírico wagneriano y el drama lírico concebido por Pedrell. El maestro alemán apenas si da valor al elemento vocal, en tanto que el maestro español — el fragmento indicado lo demuestra — concede gran virtualidad al canto.

Esta tercera y última jornada de la trilogía, constituye una maravilla de color, animación y vigor épico. El fondo del poema se manifiesta en toda su amplitud simbólica y Rayo de Luna alcanza proporciones gigantescas. «Canta y reza», según nos dice, y al decirlo parece adivinar aquel profundo concepto de Goethe : «La música litúrgica y la música popular son los dos polos sobre que debe girar el arte musical». Frase que confirma y sanciona las teorías del maestro Pedrell.

A pesar de que no quiero hacer crítica técnica, paréceme inconveniente dejar de señalar á la atención de los músicos la instrumentación ponderada y perfecta que emplea el ilustre compositor español. Fijándose con detención, se encuentran verdaderos hallazgos en la fusión de timbres y sonoridades. La primera vez que se expone en la orquesta el tema lindísimo de la canción de la estrella, es cantado por la flauta y el corno inglés á dos octavas de distancia, y el efecto es delicioso. Una vez conocido, resulta en extremo sencillo, pero hasta el día no se le había ocurrido á nadie, que yo sepa.

Sin ser de lo mejor, pero sí de lo más característico, el canto de guerra de los almogávares produce gran impresión. Es un himno de triunfo, vibrante, lleno de fuego y brío, en el que el heroísmo

se confunde con la fe. El compositor, para componerlo, se ha inspirado en tres motivos de bien distinto origen : la canción catalana de la *Batalla del rey moro*, un llamamiento á la oración propio del rito mahometano y una *Kaaba* ó danza sagrada oriental, de ritmo vertiginoso y endiablado, que ya había sido usada por Beethoven en sus *Ruinas de Atenas*. A pesar de su colorido brillante y ampuloso, la página se impone por su salvaje grandeza, y en este himno valiente y decidido se manifiesta el alma de la raza ibera. Es notable de todo punto la alternación del modo mayor victorioso con el modo menor vengativo.

Tengo por imposible hacer un análisis detallado de esta parte de *Los Pirineos*, puesto que por su exceso de vida se escapa á las formas convencionales de la crítica. Es un cuadro de luz que subyuga y avasalla, y que su misma exageración hace más verdadero. Así debían ser los fieros almogávares conquistadores de Sicilia, y su grito terrible : *¡Aur, Aur, desperta ferro!* traducido musicalmente por Pedrell con singular poder adivinativo, se queda impreso de modo indeleble en la mente de quien lo escucha.

Pero como siempre, lo más bello es lo que canta Rayo de Luna. La anciana juglaresa ha adivinado en el gentil Lisardo á la joven enamorada, y con delicadeza suma, como una abuela acariciando á un nietezuelo, la obliga á confiarle su secreto. Ella es capaz de comprenderlo. Si Lisa ama á una estrella, ella ha pasado su vida amando los Pirineos, barrera infranqueable que defiende la patria del enemigo, y como ya presiente la hora del triunfo, comprende que su misión ha terminado, y, cantando con acento plañidero la melancólica *Canción de Juana*, cava su propia fosa. ¡Con cuánta indignación escucha la conferencia que celebra el almirante Roger de Lauria, delegado del rey de Aragón, con Roger Bernardo III, décimo conde de Foix, representante del monarca francés! El hijo ha traicionado la causa paterna, pero Rayo de Luna ejecutará la venganza y sabrá castigar.

Creo conveniente insistir sobre el valor de la escena entre el almirante aragonés y el representante de Felipe el *Atrevido*, perfectamente construída musicalmente sobre un ritmo de marcha, noble y caballeresco. Que una de las cualidades más relevantes de *Los Pirineos*, y en este concepto puede afirmarse que muy pocos dramas líricos llegan á igualarlos, consiste en la verdad y consecuencia con que están mantenidos en todo el proceso de la partitura el color local y el carácter de época, distinguiéndose siempre por su nobleza

y elevación, por la ausencia total de lugares comunes y fórmulas convencionales y sobre todo por el enlace perfecto de los temas característicos con la situación escénica, la idiosincrasia de los personajes y el desarrollo del poema. Mucho tiene que estudiar bajo este aspecto la partitura de Pedrell, que debe ser considerada como un modelo de drama lírico acabado y perfecto.

La conclusión de la hermosa obra es espléndida : el drama termina con la entrada triunfal de Pedro III de Aragón, rodeado de sus tropas vencedoras. Ante el héroe glorioso, libertador de la patria y señalador de nuevos derroteros, Rayo de Luna se humilla; ha terminado su obra; los Pirineos son libres y puede morir tranquila; así que, sin vacilar, se arroja en la fosa que para sí misma abriera. El pueblo en masa acude á celebrar la victoria, el himno de triunfo resuena libremente, y para que en conjunto tan alegre no falte la nota delicada de melancólica tristeza, la pobre Lisa, enamorada de una estrella, saluda á su ideal que pasa, rodeado de gloria y de grandeza, triunfante y victorioso, ajeno por completo á aquella pasión dolorosa y desesperada. En este final alternan, se cruzan, compenetran y funden con verdadera maestría todos los motivos dominantes, contrastando las frases de Lisa con los arranques épicos de Rayo de Luna y con las belicosas llamadas de trompas y trompetas, que tan gran papel representan en esta jornada.

El himno final resulta digna coronación del grandioso edificio, que visto en su conjunto constituye un verdadero monumento de nuestro arte nacional, del que podemos enorgullecernos con completa justicia. Por la amplitud de estilo, por la sinceridad de la inspiración, por la fuerza sugestiva y creadora, por la ausencia de toda concesión á la vulgaridad ambiente, y más que por nada por la originalidad, madurez de pensamiento y grandeza de la concepción, la partitura de *Los Pirineos* viene á ser un fenómeno único en el arte moderno de alta significación artística. Pues guste ó no guste, que en esta cuestión nada hay escrito, lleva en sí misma su propia vida, y, como el principio que canta, la patria, durará mientras haya corazones capaces de sentir.

Y es cierto que al escuchar el himno victorioso de los almogávares, celebrando la redención de la tierra nativa, los corazones se abren á ideas de consuelo y llegan á concebir la esperanza de días mejores. Bienaventurado el artista que fortifica y alienta en momentos de tristeza, pues sabe cumplimentar la parte más sagrada de su misión en la tierra.

VII

La representación y sus consecuencias.

He tratado de exponer en mis precedentes artículos las innumerables bellezas de la ópera compuesta por el ilustre maestro español, la alta trascendencia de los ideales que la inspiran y la legítima y verdadera importancia que tiene para el arte nacional. Si no he logrado un fin muy superior á mis fuerzas, y así me complazco en reconocerlo, he procedido con completa buena fe, movido de mi amor hacia lo que desde hace diez años juzgué como una empresa levantada, noble y generosa: la creación de una escuela musical genuinamente española. Después del estreno de *Los Pirineos*, tras repetidas audiciones, en las que he podido apreciar el creciente interés y la profunda impresión que aquella música tan robusta, sólida é inspirada causaba en el público, he ratificado con gusto mi primitiva opinión. Es preciso ser ciego de nacimiento para negar la luz, y sería necesario proceder con absoluta mala fe y falseando descaradamente los hechos, para no rendirse á la evidencia. Pese á quien pese, tenemos ópera nacional, y, lo que es más, una base fortísima que señala un punto de partida: que la nueva obra, sancionada por la opinión imparcial y recta de los principales críticos de Europa, es grande en sí y aun más grande por lo que representa.

Desgraciadamente, en nuestro país, si abundan los ciegos de nacimiento, aun son más numerosos los «ciegos de profesión», como dijera el ilustre Eximeno, con tanta gracia como oportunidad, hablando del Padre Nasarre, y como tengo por seguro que esta mayoría, escéptica por ignorancia y frívola por temperamento, tardará mucho tiempo todavía en darse cuenta de que tenemos una representación artística completamente nuestra, creo prudente aconsejar á las personas serias y juiciosas que no juzguen este particular con ligereza, y que lean lo que la crítica ha dicho, pues que, salvo alguna nota discordante inevitable, todo el mundo, lo mismo los extranjeros que los españoles, reconoce con absoluta unanimidad que *Los Pirineos* constituyen la manifestación artística más seria y trascendental que hasta el día se ha llevado á cabo en España, añadiendo que aquellos á quienes les sea posible leer

la partitura impresa lo hagan sin escrúpulo alguno, con la completa seguridad de que me agradecerán la advertencia.

Buena prueba de cuanto afirmo es la impresión causada la noche del estreno, á pesar de que la hermosa obra fué representada en pésimas condiciones, conforme á una costumbre ya inveterada en nuestros teatros. Falta de ensayos, con masas corales reducidas, con una orquesta insuficiente, con algunos artistas improvisados, y, para colmo, con una presentación escénica defectuosa, sin tener en cuenta que, dadas las condiciones del drama lírico moderno, es de imprescindible necesidad que todo, absolutamente todo, decoraciones, efectos de luz, trajes, acción mímica, etcétera, etc., contribuyan unánimemente á producir el efecto deseado por el poeta y el compositor. ¡Ah, si *Los Pirineos* hubieran sido representados como merecían! Tengo por seguro que el efecto hubiera sido triple, dado que, no obstante ciertos detalles verdaderamente ridículos, — tal es la calificación exacta — la inmensa vitalidad de la grandiosa concepción ha llegado al público, que con un criterio justo ha apreciado en su valor real y efectivo todo lo que las deficiencias de la interpretación le han consentido.

Sólo una de las intérpretes, la Sra. Parsi Petinella, ilustre creadora del personaje de Rayo de Luna, ha estado á la altura de su cometido. Actriz y cantante de primer orden, poseedora de una hermosa voz de mezzo-soprano, ha sabido entender, lo que habla muy alto en favor suyo, el interesante tipo de la heroína. Su nombre quedará unido á esta fecha gloriosa y memorable de la historia de nuestro arte. Obrando con rectitud, se debe reconocer que algunos otros intérpretes cumplieron muy bien y demostraron excelente voluntad. Tan generoso esfuerzo les debe ser tenido en cuenta.

Entre ellos figuran la Srta. Grassot, que aunque falta de autoridad representando á Ermesinda de Castellbó, dijo con bastante poesía la delicada parte de Lisa; el barítono Sr. Bensaude, cantante de valía, que desempeñó con bastante acierto el bardo de los Pirineos, Sicart de Marjévols y el almirante Roger de Lauria; y el tenor Sr. Iribarne, muy discreto Miraval, aunque no tan afortunado conde de Foix. Este último merece elogios por lo bien que cantó y representó su amoroso coloquio con Brunisenda de Cabaret. Respecto del Sr. Escursell, que se encargó de la parte de protagonista cuarenta y ocho horas antes del estreno, debe dispensársele mucho, pues realizó una verdadera proeza. El personaje de

Roger Bernardo de Foix, un tanto obscurecido en las primeras representaciones, comenzó á tomar mayor relieve cuando fué desempeñado por el Sr. Grani, y entonces el público pudo saborear las grandes bellezas que encierra la segunda parte de la trilogía. Quien merece toda suerte de aplausos es el maestro Sr. Goula, que ha puesto incondicionalmente todas sus facultades y su larga experiencia al servicio de la obra pedrelliana, trabajando con gran entusiasmo, logrando á fuerza de constancia vencer prevenciones injustificadas y consiguiendo en resumidas cuentas verdaderos milagros.

No obstante haberse visto tan sólo por una mala fotografía el grandioso cuadro lírico concebido por la poderosa fuerza creadora de Pedrell, *Los Pirineos* se han impuesto y el éxito franco y espontáneo de la primera noche ha ido creciendo de día en día. La Prensa de Barcelona, con todos sus diversos matices, si hace reservas sobre el libro, es unánime en reconocer la bondad indiscutible de la música. Á nadie se oculta que la nueva obra, inspirada en altos ideales patrióticos, había de despertar ciertas susceptibilidades por parte del elemento modernista catalán, que aun en materia de arte se complace en fomentar el odio entre los hermanos. Pero la belleza y la bondad son fuentes de luz y la luz disipa las tinieblas, y el genio de Pedrell ha acabado por triunfar en toda la línea, imponiéndose á todos sin distinción de clases ni de ideas. Como prueba de cuanto afirmo, me limitaré á copiar lo dicho en el *Diario de Barcelona* por el Sr. Suárez Bravo, uno de los contados críticos musicales que en España existen : «Repetimos que ese éxito clamoroso del momento, que se produjo al terminar el prólogo y en otros varios pasajes de la obra, no era necesario. No; la obra del insigne maestro es de las que labran surco de un modo lento, pero seguro; y mientras labra el surco ya deposita en él el germen, porque lo lleva latente, pero lleno de promesas para el porvenir.»

¿Se realizarán tales presagios? En principio creo que sí. Pedrell se halla aún en plena fuerza creadora y puede y debe dar hermanos á sus grandiosos *Pirineos*. Un grupo de discípulos suyos, entre los que figuran artistas de tanta valía como Albéniz, aplaudido en el mundo entero; Granados, á quien Massenet llamara el Grieg español; Luis Millet, Domingo Mas y tantos y tantos otros, pueden y deben seguir las huellas del maestro, trabajando con fe y entusiasmo, aunque sin grandes esperanzas. Porque, ¿á qué ne-

garlo? Aunque la generalidad reconozca que estamos al principio de un renacimiento de nuestro arte, tengo por seguro que tan generosos esfuerzos no hallarán ni protección ni amparo.

Por el pronto *Los Pirineos* deberían ser representados en Madrid, para que la capital ratificase el éxito obtenido en Barcelona. Después convendría que se abriesen nuestros teatros, si no con esplendidez, al menos con generosidad, á los jóvenes compositores que deseen trabajar, teniendo en cuenta que los genios se forman poco á poco, y que por una obra maestra que se produzca, se encuentran una infinidad de obras medianas. De las innumerables óperas que se estrenan en Italia, Francia y Alemania todos los años, apenas si una ó dos llegan á nosotros, y muchas veces la partitura, seleccionada con tanto esmero, resulta de muy relativo valor.

Cultivemos nuestro jardín. Adoptemos la divisa del maestro Pedrell. *Por nuestra música* sea el santo y seña de los aficionados al arte de los sonidos, y yo confío que el esfuerzo de todos será productivo y que en breve la música española será de nuevo tan grande como lo fué cuando Morales, Guerrero y Victoria admiraban al mundo.

Mas para realizar tan hermoso ideal, hace falta la desinteresada cooperación de todos. Los músicos, por su parte, cumplirán su misión estudiando música y otras muchas cosas que aunque no lo parezca hacen también falta para componerla con criterio y discernimiento. El público, á su vez, dejando á un lado toda prevención injustificada, escuchando con benevolencia y juzgando sin prejuicios; que no todo cuanto á diario aplaude es prueba de su buen gusto. El primer monumento de nuestro arte ya existe, y lo forman *Los Pirineos*. Acojamos, pues, la obra con cariño y aplaudámosla como merece, sin preocuparnos de aquellos que, teniendo ojos y oídos, ni quieren ver ni quieren oir. Para tales seres es inútil que nazca la primavera ó que salga el sol.

Post Scriptum.

Nada tengo que añadir á cuanto he dicho. La temporada de invierno del teatro del Liceo de Barcelona ha terminado, y en sus cincuenta representaciones *Los Pirineos* fueron ejecutados *once veces*. La prueba clara y terminante del éxito no puede ser más contundente.

He asistido á siete de dichas representaciones, y en cada una de ellas he visto el creciente interés del público sincero y de buena fe que acude al teatro libre de prejuicios y sin reticencias de mal género. Los aplausos — lo afirmo lealmente — han aumentado de día en día, y fragmentos que en las primeras audiciones no fueron apreciados de modo conveniente, causaron, al ser mejor conocidos, extraordinario efecto. Pero el respetuoso silencio del público que escuchaba la partitura con marcada atención, me parece la demostración más palmaria que pueda exigirse de que se daba plenamente cuenta de la importancia y grandeza de la obra, y que pretendía percatarse á conciencia de sus innumerables bellezas. Hay que reconocer que, como siempre, nuestro pueblo dió pruebas de su fina perspicacia y de su intuición maravillosa.

Por su parte, la crítica barcelonesa se mostró unánime en juzgar la creación pedrelliana como de mérito singular, reconociendo al propio tiempo toda su legítima trascendencia. Pudo haber distingos y vacilaciones en cuanto á las tendencias del poema, pero en cuanto concierne á la obra musical, todos á una convienen en que se trata de la manifestación artística más importante que hasta el día se ha realizado en España.

Al llegar aquí, quiero consignar mi gratitud á mis compañeros — hoy mis amigos — los críticos musicales de Barcelona, dedicando un cariñoso recuerdo á Isaac Albéniz y Enrique Granados, dos artistas insignes; á D. Francisco Suárez Bravo, el culto y elegante escritor; á D. Salvador Sampere y Miquel, tan ingenioso como erudito; á D. Joaquín Pena, el denodado campeón del wagnerismo; á los Sres. Roca y Roca, Lamothe de Grignon, Borrás de Palau y tantos otros que me distinguieron y agasajaron sobremanera. Á todos ellos, gracias sinceras, con la seguridad de que sus nombres quedarán unidos al recuerdo de un acontecimiento para mí inolvidable.

Y cumplido este grato deber, sólo me resta despedirme del lector pacientísimo que me haya leído hasta el fin, deseándole en justa recompensa de haber soportado mi desabrida prosa, que pueda escuchar algún dìa *Los Pirineos* y saborear sus innumerables bellezas, asegurándole que, si procede de buena fe y no se deja influir por ridículos prejuicios, acabará por exclamar conmigo: *Ya tenemos ópera española..*

Barcelona-Madrid, Enero de 1902.

Otrosí póstumo.

No faltará quien se pregunte cómo después de tamaño éxito *Los Pirineos* no han vuelto á ser representados. La explicación es obvia, y se reduce á que la absurda constitución de nuestros teatros líricos no lo consiente. Cuestión es ésta capital y de importancia definitiva para la vida del arte nacional. Nada podrá perdurar mientras las compañías no tengan una base fija y determinada. En efecto, ¿cómo llegar á formar un repertorio con artistas advenedizos, contratados casi siempre por un escaso número de funciones y poco dispuestos á estudiar ninguna obra nueva? Además, los cantantes italianos que pululan por nuestros teatros suelen por lo general ignorar los más elementales rudimentos de la música. La naturaleza suele dotarlos pródigamente, pero ellos hacen bien poco por justificar y agradecer tamaños dones. Cuando más, saben cantar dos ó tres partituras—si es que las saben—aprendidas de memoria á manera de doctrinos ó papagayos. Por esa razón estamos condenados á oir de continuo las mismas obras, sin salirnos jamás de un círculo vicioso. Si por casualidad se hace algún pinito, la representación de *Los maestros cantores* en Madrid ó de *Los Pirineos* en Barcelona, el hecho equivale á una raya en el agua. Tiempo y dinero perdidos, pues á la temporada siguiente es casi seguro que no volverán á reunirse los elementos necesarios para reproducir el acontecimiento.

Desde hace veinte años la base del repertorio de nuestros teatros es la misma. Una serie de antiguallas trasnochadas que ya nadie soporta en ninguna parte del mundo. He tenido ocasión de visitar los primeros teatros de Europa, y en todas partes he oído cantar en el idioma nacional. Así sucede en Italia, Francia, Alemania, Rusia, Suecia, Dinamarca, Holanda y Bélgica (pues existen teatros de ópera flamenca con vida y repertorio propio). Sólo en España hemos de vivir de prestado y pagar un tributo ominoso á un arte anticuado que ya no es ni con mucho el primero del mundo.

¿Podrá darse prueba mayor de nuestra inmensa y abrumadora incultura?

Por eso mismo, ya que no queremos reaccionar, habremos de soportar resignados, como tantas veces ha sucedido, que los extranjeros, sonriéndose de tamaña ignorancia, vengan á enseñarnos lo mucho bueno que tenemos en casa sin saberlo apreciar.

Noviembre 1909.

RAFAEL MITJANA

Madrid.

Música del porvenir.

Próximo á dejar á España, llevado por vicisitudes de mi carrera á prestar mis servicios á la patria en luengas y extrañas tierras, he querido despedirme de algunos amigos artistas, á quienes no sólo profeso sincero afecto, sino que me inspiran verdadera admiración por sus dotes extraordinarias. Como si todos se hubieran dado la voz á fin de serme agradables, cada uno de ellos me hizo oir sus últimas obras, y esta prueba de generosa confianza, que me honra y satisface en extremo, es á la par, para mí, un dolor y una alegría. Dolor, porque durante mi larga ausencia es posible que estas obras que juzgo dignas de admiración vean la luz pública y no me halle yo presente para gozar del triunfo de mis amigos; aunque tengo por seguro que, dada la tradicional apatía que entre nosotros domina, nadie se ocupará de semejantes joyas artísticas. Y alegría, porque al marcharme á aquellos países remotos, envueltos en brumas y nieblas, me llevo el dulce recuerdo de que aun, para gloria de España, en aquellas regiones que el sol baña y fecundiza se siguen las tradiciones de aquel arte inmortal que cultivaron los Victoria, los Rosales y los Guerrero.

Mucha y muy buena música oiré en el Norte. Pero esta vez la escucharé tranquilo y sin sentir ni despecho ni envidia. Al admirar las creaciones de los grandes artistas extranjeros, en el fondo de mi conciencia me diré : «El vulgo lo ignora, las gentes lo desconocen; pero entre nosotros existen hoy día compositores de primer

orden, capaces de escribir obras que pueden parangonarse con lo mejor que se produce en las más elevadas esferas del mundo musical.»

Con buen acierto, mi amigo Saint-Aubin ha llamado *Música del porvenir* á la de esas partituras que existen, pero que son desconocidas, viniendo á constituir justas y legítimas esperanzas para un futuro más ó menos próximo. Sin vacilación alguna adopto el calificativo de mi simpático compañero. La obra de Wagner no es ya la música del porvenir, por ser la del presente, y tal denominación debe darse hoy día á las obras de los maestros que con fe y constancia trabajan para un mañana desconocido, tratando de que el arte progrese en los caminos de la bondad y la belleza.

Y escrito esta especie de preámbulo, quizás inoportuno, trataré de expresar algo de lo mucho que he sentido y gozado escuchando las partituras á que antes aludí, que son *La Celestina ó tragicomedia musical de Calixto y Melibea* (*Excusez du peu*, como diría Rossini), escrita por el insigne maestro Pedrell, y la trilogía *El Rey Artús* y el drama lírico *Emporium*, debidos al ingenio de los compositores Albéniz y Morera, discípulos privilegiados del ilustre autor de *Los Pirineos*; esperando transmitir algo de su belleza á mis lectores, y forjándome la ilusión de que mi humilde esfuerzo pueda contribuir á despertar la dormida curiosidad y lograr que los amantes del divino arte se fijen en lo mucho bueno que tenemos en casa, y que probablemente por tenerlo tan cerca no sabemos apreciar. Si nada consigo, como supongo con sobrado fundamento, me quedaré con la tranquilidad de haber cumplido un deber, y el derecho de aplicar á los demás aquel admirable verso del divino Virgilio, que parece escrito para los españoles : *O fortunatos nimium sua si bona norint.*

La Celestina.

Á fines del año 1890, el maestro Pedrell terminó su obra admirable denominada *Los Pirineos.* Entonces comenzó á sufrir un largo y doloroso calvario, que se ha prolongado cerca de doce años, hasta que, por una casualidad, la genial partitura logró ser representada en Barcelona, en Enero próximo pasado, obteniendo un éxito tan extraordinario como merecido. Inútil creo decir que durante el largo período de amargura, el maestro enmudeció, de-

dicando su voluntad y su ingenio á realizar beneficiosísimos trabajos en pro de nuestra cultura. Pero con el triunfo vino la reacción, y aquella mente poderosa, acariciada por el hálito de la victoria, sintió de nuevo la necesidad de crear. Desde épocas lejanas acariciaba la idea de tratar en forma musical los tres sentimientos de *Patria*, *Fides*, *Amor*, emblema y divisa de los consistorios del *Gay Saber*, viniendo á realizar una especie de trilogía que resumiera los tres principales efectos que mueven el alma humana; y si en *Los Pirineos* había cantado la idea de *Patria* con singular poder expresivo, aun le quedaban otros dos sentimientos que tratar y un alma siempre joven y entusiasta para sentirlos.

La elección de un argumento amoroso es precisamente, por la abundancia de la materia, en extremo difícil. No se trataba de escoger una fábula más ó menos interesante, puesto que precisaba hallar medio de expresar toda la fuerza avasalladora de ese sentimiento que produce las mayores alegrías y los mayores dolores, que es pena y gozo, vida y muerte, vigor y desmayo, ilusión y desesperanza, fuerza tan grande, que rige y domina los destinos de la humanidad entera, y á cuyo yugo, como dijera Dante, *nada creado escapa*. Al mismo tiempo hacía falta expresar la pasión meridional, ardiente y avasalladora, toda brío y espontaneidad, sin argucias ni metafísicas, pues Wagner, hombre del Norte, había ya cantado, de modo tan admirable que casi pudiera calificarse de sobrehumano, los fatales y terribles amores del caballero Tristán y la gentil reina Iseo. Como buen latino, Pedrell no quería ni filtros ni filosofías de ninguna clase, salvo aquella vieja enseñanza que nos da la experiencia: *el placer trocado en dolor; el amor, en muerte.*

La obra maravillosa existía. Nuestra incomparable literatura poseía ese tesoro, y era aquel poema único en que se une el más levantado lirismo al realismo más descarado, en que los hombres están reproducidos de modo admirable, en que la verdad deslumbra con sus rayos omnipotentes, en que se encuentran todos y cada uno de los vivientes, que se diría escrito en colaboración por ángeles y demonios, que pasa por los abismos del mal á las cumbres inaccesibles del bien, y que despierta en cuantos saben sentir una profunda é intensísima piedad ante el dolor y la miseria de los hombres. En *La Celestina,* de Fernando de Rojas, se hallaba todo eso, por ser la inimitable tragicomedia el más hermoso poema de amor que nunca se ha escrito. Ero y Leandro, Romeo y Julieta,

Tristán é Iseo, palidecen ante la pareja inmortal de Calisto y Melibea, más grande por ser precisamente más humana.

Tan sólo un hombre fuerte, en el más noble sentido de la palabra, podía llevar á la escena lírica la formidable concepción de Fernando de Rojas, capaz por su inusitada grandeza de inspirar pavor al más osado. Sin embargo, Pedrell ha abordado el problema de lleno, y, sin miedo alguno, ha luchado con el coloso frente á frente. Sin necesidad de medianero—es decir de libretista,—se las ha visto con aquella prosa escultural, y condensando la esencia íntima del drama, se ha escrito un libreto en que se respeta el lenguaje de la concepción primitiva, con todas sus crudezas y todos sus atrevimientos. Claro está que fué preciso reducir el inmenso plan de *La Celestina* á formas accesibles; pero la habilidad de Pedrell estriba en haber conservado incólumes todas las líneas generales, resultando en primer lugar una verdadera obra de arte, tanto por la magnitud de la empresa como por los aciertos extraordinarios de la ejecución.

La tragicomedia musical de los amores de Calisto y Melibea está escrita con esa pureza de estilo y esa serena seguridad que sólo posee el genio en la plenitud de su fuerza. Ha brotado toda aquella música de primera intención, y en poco menos de dos meses se ha realizado el trabajo portentoso. Tengo la evidencia de que la partitura de *La Celestina*, que será publicada en breve, llamará poderosamente la atención del mundo culto. Cuantos hemos tenido la fortuna de escucharla, Albéniz, Joaquín Pena, Sallaberry, Muguiro y yo, hemos quedado subyugados por la grandiosa obra, que no sólo interesa y conmueve, sino que acaba por producir, en aquel que sabe escuchar música y tiene inteligencia para comprenderla, esa intensísima emoción que sólo causan las más altas creaciones del genio.

Desde luego, la comparación de *La Celestina* con el admirable *Tristán é Iseo* se impone, y la nueva partitura resiste victoriosamente la terrible prueba, triunfando quizás, por ser más humana. En la obra de Wagner, á más de mucho amor, hay mucha filosofía, y el símbolo del filtro no puede menos de enfriar la pasión; en cambio, en *La Celestina* no hay más que pasión ardiente y avasalladora, pasión inmensa en el triunfo del goce y aun más gigantesca ante el dolor y la muerte, y, francamente, ante los conflictos del alma humana todas las metafísicas, por muy sublimes que sean, palidecen.

II

Ocupado en consideraciones generales motivadas por la magnitud de la empresa de llevar al teatro lírico moderno la inimitable tragicomedia de Fernando de Rojas, no he dicho casi nada de la portentosa labor realizada por Pedrell, uno de los más grandes maestros que hoy existen en el mundo del arte, y tengo el propósito decidido de hacerlo en este trabajo, contando con la benevolencia de mis lectores y la hospitalidad de *La Epoca*.

Lo más interesante de la nueva obra musical es su originalidad absoluta é indiscutible. El vigoroso temperamento artístico del maestro, ya claramente manifestado en su partitura de *Los Pirineos*, se acentúa de modo extraordinario en su última creación. Las teorías estéticas expuestas en el folleto *Por nuestra música*, son confirmadas en la partitura de *La Celestina* ó *Tragicomedia musical de Calisto y Melibea*, nombre con que me complazco en llamar la recién nacida obra, por ser, según mi entender, el que mejor le cuadra, y por no tratarse ni de una ópera ni de un drama lírico, sino de una forma completamente nueva, cuyos precedentes sólo pudieran hallarse en las creaciones admirables, y hoy apenas conocidas por los eruditos, de los primitivos maestros del renacimiento italiano. La importancia de los Cacinni, Cavalli, Monteverde y Cesti es más grande de lo que parece; que aquellos artistas olvidados dieron de primera intención con la solución del problema de unir la palabra con la música, *in armonia favellare*, como decía el gran Vincenzo Galilei, y en esta unión perfecta, en que con los sonidos se aumenta la eficacia de la palabra hablada, se fundamenta la extraordinaria virtualidad y el mágico poder expresivo del drama lírico, la más elevada y grandiosa de las obras de arte.

Esta necesidad de unir íntimamente la palabra á la melodía ha preocupado hondamente al maestro Pedrell, llevándole, tras largas y serias reflexiones, á decidirse á poner en música el texto original de Fernando de Rojas. Es decir, que no ha vacilado en tratar musicalmente aquella prosa verdaderamente incomparable, sin poner cuidado en las dificultades que ofrecía la realización de semejante propósito. Acostumbrados á la cuadratura, los compositores suelen verse muy apurados para respetar el original que les suministra

el poeta, y, en la mayoría de los casos, faltos de sentido crítico, alteran el concepto y repiten con gran inoportunidad las palabras. El verso da cierto ritmo al compositor, y por consiguiente, más facilidades; pero con la prosa literaria, cuyo ritmo, aunque latente, es poco perceptible, las dificultades son innumerables, y nadie que haya estudiado la música religiosa habrá dejado de notar los verdaderos disparates que con el texto cometen la mayoría de los compositores modernos.

Desde este punto de vista, la obra de Pedrell es admirable. El maestro ha escrito música *eminentemente literaria*, valga la frase por responder con toda exactitud á mi pensamiento, y este escrupuloso respeto de la concepción primitiva se nota aun más al estudiar la eficacia con que están reproducidos los diversos personajes que en la acción intervienen. Calisto y Melibea, Pleberio, Celestina, las coimas Areusa y Elicia, los criados Sempronio y Parmeno, la doncella Lucrecia, el paje Tristán, todos, en fin, tienen vida y carácter propio. Con gran habilidad el compositor ha logrado trazar lo que pudiéramos llamar contorno psicológico del individuo, en forma y manera que cada uno habla el lenguaje que por su naturaleza debe hablar. Obra pasmosa en su conjunto, la partitura de *La Celestina* asombra estudiada en detalle, pues tras un análisis minucioso se obtiene el convencimiento de que todo, absolutamente todo, tiene igual importancia é idéntico valor.

Sin rehuir la teoría de los *leitmotivos*, el gran maestro ha discurrido, para dar unidad á la trama sinfónica de su trabajo, un procedimiento novísimo que creo ha de llamar poderosamente la atención á los que de música se ocupan. Fundamentándose en el sistema del color de los tonos y modos, claro está que partiendo de la amplia base de las modalidades antiguas, tan numerosas como variadas, Pedrell procede por medio de la transformación de los acordes. Es decir, que introduce en la armonía establecida un elemento nuevo que altere la modalidad sin destruir el tono primitivo, con lo que obtiene que un mismo acorde, sin perder su idiosincrasia, por decirlo así, cambie de carácter expresivo y de color cuantas veces sea necesario. Con el acorde de novena, hábilmente modificado, logra el maestro efectos extraordinarios, que sorprenden por su sencillez y pasman por su novedad. La cuestión era encontrarlos, y es evidente que para intentar semejante renovación de la armonía hacía falta, no sólo dominar en absoluto nuestro sistema musical con sus dos modos — mayor y me-

nor —, sino conocer también á fondo los antiguos sistemas musicales, con sus infinitas gamas y modalidades.

Quien conozca, siquiera sea superficialmente, los rudimentos de la armonía, comprenderá sin esfuerzo la importancia del nuevo procedimiento, que viene á resolver el importante problema de decir de un mismo modo cosas distintas, permitiendo al maestro Pedrell convertir todo lo que le sirvió para expresar los goces amorosos en elementos propios para expresar el dolor y la muerte, con lo que viene en cierto modo á cristalizar en forma altamente artística la eterna verdad encerrada en el maravilloso poema de Fernando de Rojas.

No sé si habré logrado exponer con relativa claridad los ideales realizados por el autor de *Los Pirineos* en su *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, que supone, según mi opinión y la de cuantos han tenido la fortuna de conocer la nueva obra, un paso gigantesco que señala nuevos derroteros al arte musical. Porque la partitura de *La Celestina*, siendo de un modernismo absoluto, no se asemeja en nada al arte de Wagner, pues es, ante todo y sobre todo, meridional y latina, tanto en la parte trágica como en la parte cómica, sorprendiendo aun más bajo este segundo aspecto, puesto que en la nueva obra parece revivir en formas nuevas el espíritu que informó las grandes creaciones del arte bufo italiano de los Pergolesse, Paisiellos y Cimarosas.

Ignoro el porvenir reservado á *La Celestina*, porque el espíritu humano es por naturaleza opuesto á cuanto suponga progreso y adelanto en arte. Pero esta reflexión no debe amargar á nadie. La obra existe, y es más que bastante para ratificar de modo definitivo el homenaje que tributó Mozkowsky á Pedrell, llamándole, desde las columnas del *Berliner Tageblatt*, el *Wagner español*. Y así es, en efecto.

... ...

Octubre 1902.

LLUÍS MILLET
Barcelona.

La Celestina del mestre Felip Pedrell.

Ab aquesta obra 'l mestre Pedrell ha creat la segona part de la Trilogia Patria, Amor, Fides. *Los Pirineus*, l'obra primera de la Trilogia, representava la Patria; *La Celestina* representa l'Amor.

El text de la nova obra es tret de la célebre *Celestina*, de Fernando de Rojas, obra clàssica de la literatura castellana del segle xv,

> Libro, en mi entender, divi-
> si encubriera más lo huma-

com diu en Cervantes.

El mestre Pedrell, com ell mateix s'expressa, ha reduit l'immens plan de l'obra general a formas accessibles, conservant intactas las linias generals de l'acció, son desenrotllo y cataclismes, y ha respectat aquella part escultural del llenguatge que tant se prestava a esser magnificada per la música; el llibret del drama musical queda també espurgat quasi del tot de las cruesas naturalistas que malejan l'obra original.

La tragicomedia de Calisto y Melibea tanca en el fons un gran drama d'amor, flor de joventut, amarat de poesia, de sentiment, de passió exaltada, que arriba al desordre moral, aquell desordre que porta en son sí el dolor, la grandesa tràgica de l'expiació. La mala vella Celestina es l'esca del pecat, la que remou las passions, la que juga astutament ab tots aquells cors joves.

Aquesta obra literaria ha guanyat el cor d'en Pedrell, y se comprèn : els amors de Calisto y Melibea tenen tots els encants dels

grans amors jovenívols, tota la poesia, tots els apassionaments; a més, aquesta obra li ha donat un ambent del tot simpàtich al seu temperament y maneras musicals : hi ha color d'època, color local, hi ha tipos populars, com són els criats de Calisto; hi han escenas que, tot just apuntadas en el llibre original, en Pedrell las ha desenrotllat, resultant-li de gran valor escènich y propias pera rebre la simfonía dels sòns. Tot això enquadrant el cant d'amor de Calisto y Melibea, profon, apassionat, ha servit pera que 'l mestre fes una obra musical soperba, única en la literatura musical moderna per sas tendencias d'art tradicional, d'art popular; art tradicional y popular que 'l mestre ha covat dintre seu tota la vida, y que ha format sa personalitat musical, d'una sanitut y originalitat excelsa.

Es analisant l'obra, encara que no més siga superficialment, com nos en farem ben bé càrrech de la seva gran potencia y riquesa musical.

Ab el teló baix, lo primer que se sent es un període de cinch compassos entonats bruscament per un agrupament de corns de cassa :

(Pera las referencias d'exemples musicals que porta 'l text original, vide la partitura de cant y piano de la tragicomedia, pág. 1, compassos 1-5.)

Repareu quina armonia més sana y forta, quina rusticitat en el penúltim acord : una sèptima major de tònica sense preparar, ab tot el relleu que li dóna l'accent rítmich del segon temps; ritme coix que'ns porta ayre de polifonia primitiva, però que aquí la dissonancia crua armònica li ha fet caure la pols y l'ha fet tornar bosquerol. Aquests cinch compassos instrumentals són contestats per sis compassos chorals que completan la frase escayentment. Són veus dels cassadors que empaytan la cassa. Els trompadors (com dirian las nostras crònicas) sonan el toch típich de cassa, que es acabat per las veus dels cassadors y instruments per un paisatge armònich hermós :

(Vide pág. 2, compassos 4-11.)

Las tres notas inicials del toch de cassa recordan el motiu que simbolisa la casa Foix en *Los Pirineus*. Tot el passatge unís té 'l sentit armònich de l'acord de tònica (*la bemoll*). Per això l'acord de *sol bemoll* produheix un efecte tant de sorpresa. Aquesta successió armònica l'usà ja l'autor també en *Los Pirineus*, com a tema dels inquisidors, y ell mateix explica en son llibre, *Por nuestra música*, com aquest encadenament armònich té molts antecedents

en la polifonia clàssica del segle XVI. Però aquí, en *La Celestina*, un petit cambi, la cayguda melòdica de la part aguda de l'armonia en el final de la frase, aquell senzill treset de corxeas, li dona un sentit popular que enamora. Veus-aquí en aquests pochs compassos tota la fesomia artística del autor : l'art tradicional y 'l cant popular fosos y transformats en materia propia.

El toch de cassa y 'ls crits dels cassadors són contestats per l'eco llunyà, y allavors el chor entona un romans al só dels llauts (harpas en l'escena), romans frescoy y que son ritme de *negra y blanca* recorda 'l dels compassos del començament de l'acte.

Los tochs de cassa y 'ls crits dels cassadors creuan l' espay, contestantse uns als altres, y el teló s'aixeca deixant veure una escena de cassa. Calisto hi apareix voltat de dames y cavallers. En un costat hi ha 'l jardí de Melibea, ab aquesta y sa donzella, Lucrecia, cullint rosas y mirtes. L'orquesta glosa y desenrotlla garbosament els temas musicals de la cassa; tot s'anima alegrement, mentres la comitiva s'escampa per la boscuria. L'orquesta, ab un ben portat *crescendo*, resol en els següents acords passionals :

(Vide página 10, compassos 9-12.)

Es que Calisto ha entrat en l'hort de Melibea; l'ambent melòdich y armónich se transforma sobtadament, se caldeja amorosament. A l'acord de novena major sobre la dominant de *do*, contesta tristament el de novena menor sobre la dominant de *la bemoll*, com un pressentiment del tràgich fi dels amors que s'inician en aquell moment. Calisto, encantat davant l'hermosura de Melibea, canta la dolça poesia que penetra tot son cor ab el tema d'amor més hermós, al nostre entendre, de tota l'obra : es el tema del enamorament, del encantament de l'esperit.

(Vide págs. 10-11, compassos 13-22 y dos més de la pág. següent.)

¡Quina poesia, quina dolcesa s'en desprèn d'eixa frase! No l'analiseu pas : sentiune la flaire d'aquestas ondulacions cromàtic-orientals.

A Melibea se li encomana la fonda poesia y porta l'exquisida melangiosa cadensa una cuarta amunt tot preguntant a Calisto en què coneix el poder de Déu; y a n'aquest se li enardeixen las sanchs al enaltir l'hermosura de la dòna que té al davant. L'orquesta ho glosa eloqüentment ab una frase d'accents apassionats, segurament cantada pels violoncels y acompanyada ansiosament ab ritme sincopat :

(Vide pág. 11, compassos 8-13.)

Aquest tema se desenrotlla amplement, sempre creixent ab passió, resolent a un altre tema en *si bemoll menor*, que es com un clam planyívol ab que expressa Calisto el temor de l'ausencia de l'aymada :

(Vide pág. 12, compassos 12-13.)

Y tota l'escena segueix esplèndida d'inspiració exaltada, humana. Els accents amorosos prenen tots el matisos : la *rêverie* dels sentits encantats, els crits del cor esvalotat, els clams de la passió triomfant, accents armònichs que tenen certa grandesa tràgica que despertan el pressentiment del fi trist que tindràn aquells amors; tota la gama del sentiment amorós se troba en aquesta curta y inspirada escena.

Melibea se sent presa de l'exaltació de Calisto; però, espantada de la tempestuosa passió que sent dins son cor, rebutja ab ira l'amor de Calisto. L'expressió musical esdevé més dura, més enèrgica :

(Vide pág. 15, compassos 10-11.)

Es el crit de l'ànima virginal de Melibea que lluyta contra la tirania de l'amor carnal; però'l misteriós encís ha filtrat en son cor, y per això en l'orquesta s'hi senten punyents accents de sentiments mal amagats :

(Vide pág. 16, compassos 7-8.)

¡Quina forsa expressiva en aquesta quàdruple apoyatura cromàtica sobre la tònica *mi bemoll*!

Mes Calisto no n'entén res dels sentiments amagats de sa estimada : solament ha comprès la lletra de lo que li ha dit ella; y resta trist, desconsolat. L'orquesta fa sentir el motiu passional novena menor sobre la *dominant fa* (exemple 3, compassos tres y quatre), llargament, ab expressió lúgubre, com diu la partitura. Melibea y sa donzella Lucrecia s'allunyan, y Calisto surt del jardí y crida al seu criat Sempronio pera desfogar el seu cor trist.

Tots els motius musicals que componen l'anterior escena reapareixen en el seguit de l'obra a son lloch oportú, es a dir, que aquí s'hi troban tots els elements que després han de desenrotllar musicalment el drama dels dos protagonistas.

No més havem extret els motius que de moment nos han semblat més dignes pera que'l lector agafi bé l'ambent musical de l'escena. A mida que avansem en el lleuger estudi que havem comensat, donarem els motius que havem ara passat per alt. De totas maneras creyem que als motius guias de *La Celestina* no se'ls

pot pas donar un sentit, una aplicació massa literal, massa determinada : van mes al fons que a la superficie : no'ls havem de considerar, donchs, aplicant la sàtira, pot ser una mica interessada, de Gounod, com etiquetas de pots d'apotecari.

El toch dels corns de cassa y'ls crits dels cassadors se senten de lluny :

(Vide pág. 2, compassos 4-11.)

Calisto, ab l'espina al cor per lo que ell creu desamor de Melibea, escolta discretament a son criat Sempronio, que li conta alguna peripecia de la cassera, mentres l'orquesta glosa aixerida'l motiu de la mateixa.

(Vide pág. 1, compassos 1-5.)

Se fa vespre. El jove enamorat, ab tristesa punyent, ab el cor desolat, llensa sospirs y queixas :

(Vide pág. 19, compassos 2-3.)

Es el motiu de la tristesa de Calisto. Sempronio s'atreveix, interrompent a son amo, a preguntar quin mal es aquell; el seu amo ab rabia, el fa callar y li amenassa la vida :

(Vide pág. 19, compassos 22-23, y pág. 20, compassos 1-4.)

Es el tema que'n podríam dir dels enfados de Calisto : valent y franch de ritme, reposa ab tristesa de balada en sa cadensa plagal, concordant ab el fons patètich dels sentiments del jove que pateix el mal d'amor. Ell vol cantar pera esplayar la seva ànima, y demana el llaut a son criat, y canta el cant d'enamorament;

(Vide pág. 12, compassos 12-13.)

però son llaut no està acordat : l'instrument acompanyant arpegía ab una falsa relació d'octava disminuida. Allavors entrega a Sempronio l'instrument pera que canti la cansó més trista de totas. Sempronio no'n sap de cansons tan tristas com son amo voldría, y n'entona una de gran caràcter, de ritme franch y modalitat oriental bisantina :

Mira Nero de Tarpeya
á Roma cómo se ardía :
gritos dan viejos y niños,
y él de nada se dolía...

Calisto interromp que més gran es son foch y més petita la pietat de la dòna que estima. Y això ho diu ab un semi-recitat de cadensa anyorívola, com un recort de cansó de bressol de modalitat oriental, d'aquellas que encara gronxan els infants en la part

occidental de Catalunya, y segurament que gronxaren també'ls somnis lleugers del autor de l'obra que estem analisant.

Sempronio es un criat que sab fer l'honrat y fins el temerós de Déu tot adulant las passions del amo y proporcionant-li medis de satisferlas; es un cínich acanallat; y això'l compositor ho expressa eloqüentment ab un motiu d'una cruesa extraordinaria, ahont la quinta justa nua hi fa de protagonista:

(Vide últim compàs de la pág. 23 y compassos 1-3 de la següent.)

Quin realisme a n'aquesta successió d'intervals, y com expressan el sech egoisme del mal servidor de Calisto! Més aquest no té res més que l'idolatría del amor en son cor y no escolta sino la veu de sa passió creixent; ell no es cristià: es *melíbico*, y per això vol que cuiti son criat a buscar a la que li ha de proporcionar el cumpliment de sos desitjos: la Celestina.

En tot aquest diàlech el tema de caràcter popular hi domina, sols interromput pels de caràcter amorós de Calisto y pel tema acanallat de Sempronio. Mes un n'apareix de nou que mereix tota l'atenció: es el que'n podriam dir motiu de la Celestina, y que per lo tant té molta importancia en l'obra:

(Vide pág. 29, compassos 7 y 8.)

Aquesta es la primera forma armònica que pren el motiu, quan el criat diu a son amo que li va a buscar la vella que li ha de curar son mal. Quina génessis té aquest motiu guia?

Serà casual o intencionat el cas de que aquest motiu tinga precedents en el folk-lore nacional y extranger: tant se val; però sempre serà curiós fer notar que aquest motiu forma part d'una melodía bretona de la cansó *Ar Rannou*, cansó d'origen druídich, ja que tota ella es un diàlech entre una druida y un noy, y que segurament servia pera ensenyar als petits els misteris y enigmas de las doctrinas druídicas. Es sens dubte la cansó més antiga bretona (1). Els dos compasos que forman el motiu de la Celestina, repetits tres vegadas, forman el segon membre de frase de la melodia popular. Ara bé: no es veritat que s'hi veu relació de sentit entre la cansó enigmática y la vella Celestina que'l poble la tenia per bruixa y que usaba de sortilegis pera lograr sos fins malèfichs? Mes no es aquest l'únich antecedent del motiu de que tractem: aquesta forma melòdica es la mateixa d'una *nana* recullida a Sevilla (2), y per lo tant ben espanyola.

(1) Vegis Villemarqué, Barzas Breiz.
(2) Rodríguez Marín: *Cantos populares españoles,* tomo V.

Al anàrsen Sempronio, queda Calisto sol ab sa tristesa. Al lluny se sent el chor de damas y cavallers cantant un vell romans d'un gran color d'època y d'una melangia profonda que armonisa ab l'hora baixa de la tarde y ab els sentiments del jove enamorat.

Se presenta en escena Parmeno, un altre servidor de Calisto, un jovenot de fons més noble que Sempronio, qui diu a son senyor la mala fama de Celestina y com ell en pot donar fe per haverla servit curt temps. Calisto, tot reconeixent la honradesa de Parmeno, no se'l escolta pas: ell no més sent la forsa de sa passió.

El tema que'n podriam dir de Parmeno es d'un caràcter plascèvol, ingenuo, de fesomia popular com tots o quasi tots els que serveixen pera expressar els sentiments dels personatges que portan lo que resulta la part cómica de l'obra.

(Vide pág. 34, compassos 15-19.)

Y que bé diu aquest tema'l caràcter de Parmeno, de fons honrat! Y ab quin garbo reapareix ab tonalitats diferentas cada vegada que'l diàlech ho requereix, alternat ab els accents passionals dels temas d'amor y el de Celestina!

Mes Calisto veu arribar la seva salut, com diu ell: Celestina arriba. Sempronio, que ve ab ella, s'alarma al veure a son amo junt ab son criat fidel; però la vella astuta li diu: «Déixamel per mi, pobret, que jo te'l faré un dels nostres».

(Vide pág. 39, compassos 1-6.)

L'armonisació del motiu de Celestina es curiosa y justa ab el sisè grau del modo menor pujat d'un semi-tò (*mi* natural). ¡Com aquesta tonalitat, extranya al l'art modern, nos dona el sentit de la manya y falsetat de la vella astuta!

Y quan ella, hipòcritament, parla a Sempronio, com si no hagués vist a Calisto y Parmeno, de la gran pena que tenen del dolor del enamorat y del desitg sincer que'ls anima de curarlo, continúa la mateixa modalitat ab una altra frase insinuosa, ab un no sé què de seductor.

(Vide pág. 39, compassos 11-12.)

Aquest primer tò de cant pla, que en el cant litúrgich nos encisa místicament, que bé expressa aquí las enganyosas paraulas de la vella serpent!

Y en Calisto com s'entusiasma al sentir l'interès que tenen per ell aquell parell de brètols! Prou s'exclama Parmeno, prou li diu que tot allò es falsetat, que es engany, y sos motius musicals acompayan sos consells ab son caràcter de bonesa barrejat ab el

motiu de Celestina, que sembla que triomfi de les bones intencions del fidel servidor; però la passió regna en el cor jove encisat de Calisto y el clam apassionat vibra, y un tema amorós que ja s'havia sentit al final de l'escena d'amor, esclata aquí ab forsa, apagant tots els demés temas d'aquella gent que volta a Calisto ab sentiments tan diferents y oposats.

(Vide pág. 43, compases 2-4.)

Desseguida'l tema acanallat de Sempronio s'aixeca enèrgich ab ritme animat, indicant las intencions de Celestina y Sempronio de tapar la boca de Parmeno ab diners, mentres aquest s'exclama de veure la gentilesa de son amo als peus de la mala vella. El clam d'amor, donat fortíssim per la orquesta, resol aquest excelent fragment.

La Celestina apaybaga a Calisto dientli que ella anirà a Melibea pera contarli son mal; y mentres Calisto se separa pera treure diners de sa bossa pera interessar més fortament a la missatjera de son amor, aquesta s'acosta a Parmeno, y ab la seva astucia, coneixedora dels cors joves, l'engueja ab la promesa de que pera tots n'hi haurà dels resultats d'aquell negoci, y li parla de plahers y d'una tal Areusa, de la qual Parmeno n'està engrescat. Las paraulas de Celestina lliscan suaument plenas de temptació; la música las hi dona més forsa seductora ab una tonada oriental d'aquellas que són tipo de la vena melòdica del mestre Pedrell; las exclamacions del bon criat rebutjant las temptacions agafan son tema de bonesa; els nous atachs temptadors de Celestina prenen els temas de Sempronio y ademés un de nou a cinch temps, característich, bulliciós, que'l podriam anomenar el tema o motiu del plaher, per la reaparició que fa en certas escenas successivas de l'obra, com farem notar quan siga hora. El pobre Parmeno a l'últim se queda aturdit y ab el cor que flaqueja.

La Celestina reb els diners del jove enamorat, y Sempronio s'ho mira cobdiciós : Calisto despedeix a la vella ab el cor ple d'esperansa. Els temas reapareixen a son torn ab la seva diversitat de caràcter, segons conveniencia del diàlech. Fa nit. Calisto puja a cavall; els corns dels cassadors indican que aquests s'acostan; la escena s'anima ab tota la comitiva, que marxa a ciutat cantant a chor las aventuras del dia; tota la música de la cassera del comensament del acte se reproduheix aquí, enquadrant pintorescament la iniciació dels apassionats amors de Calisto y Melibea y

l'exposició dels elements que han de portar aquests amors a un fi tràgich.

El quadro primer del segon acte passa en una sala de casa Calisto. Uns quants compassos d'introducció nos expressan l'estat d'ànim d'aquest, ab el motiu del neguit,

(Vide pág. 19, compassos 22-23, y pág. 20, compassos 1-4),

el de la tristesa,

(Vide pág. 19, compassos 2-3),

y 'l clam d'amor,

(Vide pág. 10, compassos 9-12).

Són las ansias y dubtes del apassionat jove mentres espera el resultat de las manyas de Celestina. Una pausa llarga interromp aquest ordre d'ideas; seguit sonan en l'orquesta uns acords plans, tranquils, animats per un garbós moviment rítmich del baix. Parmeno, que entra en escena, sobre aquest fons característich hi canta sos desitjos d'esplayar certs alegroys que se sent per dins, ab una tonada tant franca y espontània com el cant més ingenuo del poble. Arriba Sempronio y, seguint la mateixa cansó, li ve a dir gandulot, que guanya 'l sou fugint de casa y dormint. Parmeno li contesta que no li faci tornar agre 'l vi del paladar, que li ha de contar maravellas. «Què, — li diu Sempronio, encuriosit, — es quelcom de Melibea?» «Que Melibea...! Es altra cosa que 'm toca més d'aprop, — li contesta l'altre; — d'Areusa, que fa la competencia a tot lo món en gracia y hermosura!» Aquí la melodia s'engallardeja empeltantse de la cansó popular catalana *Quan un soldat ve de la guerra*; l'armonia tota se vivifica. Sempronio l'agafa la nova tonada, y ab gust veyent a Parmeno caygut a la garjola. «Ja tots estimen, — diu: — Calisto, a Melibea; jo, a Elicia, y tu, d'enveja, has cuytat a trobar qui 't fes perdre la xaveta; y quant te costa la conquista?» «Res, — li diu Parmeno; — l'he convidada a sopar a casa Celestina; y si vols venir, farèm tavola.» «Ja m'ho havia dit Celestina que t'estimava molt, — li diu Sempronio irònicament. — Ara sí que t'estimo : tots som uns, tan brètol ets tu com nosaltres. Menjem y rihem. Que dejuni l'amo, que ell això de l'amor ho agafa d'una altra manera.»

L'idea de la tavola, del sopar, de la disbauixa que portan de cap aquell parell de brètols sugereix en la partitura una melodia característica que ja haviam sentit en el primer acte, de sava popular igual que las altras que acompanyan els sentiments dels per-

sonatges que enrotllan y ventejan el foch dels amors que són l'ànima de l'obra :

(Vide pág. 66, compassos 2-7)

Ab aquesta melodia hi alterna un ayre quelcom més clàssich, però que vessa joventud y alegria de la primera nota a l'última : es el punt culminant d'aquesta escena, d'una vida jovenívola d'una frescor singular! Y quina sanitut melòdica en tots aquells temas empeltats de la feconda sava popular! Y quin vestit armònich més sobri y escayent! Els personatges, que són gent del poble, cantan francament la propia melodia, la cansó del terrer. Quina llàstima que en aquests episodis el text del llibret no estiga escrit en romans popular! Com ne resultaria una unitat més perfecta, un equilibri més just d'istil, una impressió més justa del genre.

Però seguim el fil de l'obra.

Dintre l'escena se sent Calisto cantant son mal d'amor. Ja ho explica Sempronio a Parmeno : l'amo no dorm ni està despert, està desvariejant ab sos amors, trovant ab las engoixas y ilusions de son cor! Y que diferent canta de sos criats! Quina tendressa y melangia s'en desprèn d'aquest cant d'enamorat! En els cants dels sirvents hi ha en son diatonisme una simplicitat ruda; en el cant del Calisto una voluptuositat y poesia refinada, ondulant en els perfumats modos orientals. En la segona estrofa de la cansó la orquesta enlayra més la melodia, bressant-la poèticament ab frisament de somni amorós.

El garleig dels sirvents torna a Calisto a la realitat. Los crida desde dins; surt reganyós, preguntant quina hora es; ha perdut la noció del temps, y no 's pot creure que hagi ja passat la nit y gran part del dia. Mentrestant la orquesta va glosant el motiu del enuig,

(Vide pág. 19, compassos 22-23, y pág. 20, compassos 1-4),

que resol al de la tristesa,

(Vide pág. 19, compassos 2-3),

quan Sempronio diu a son amo que dongui alivi al cor, que olvidi un poch a Melibea y veurà la llum del sol. La orquesta, que deixa 'l motiu de la tristesa, s'ha anat animant apassionadament, romp ab el motiu de Celestina : es que Parmeno, mirant per la finestra, la veu venir y ho avisa al amo. Calisto, impacient, esclata ab el clam d'amor,

(Vide pág. 10, compassos 9-12),

y renya furiós a son criat perquè no cuyta a anar obrir la porta a

la missatjera, fent la orquesta sentir enèrgicament el motiu del enuig en tessitura aguda de re major, que, apaybagantse en sa cadensa plagal, s'enllassa ab el motiu de la tristesa, mentres Parmeno baixa a obrir y Calisto se queda tremolós esperant, enguniós, la que li porta la vida o la mort ab sas paraulas.

«Què'ns portas de bo, senyora y mare meva?», diu l'apassionat enamorat davant Celestina, qui li respon astutament : «Oh, mon senyor! Ab què pagaràs a la vella, que avuy ha posat la vida en perill pera'l teu servey? Ja't dich jo que donaria la vida per menos de lo que val aquest manto vell y fastigós que porto». Els criats de Calisto arrufan el nas vegent a la vella demanaire pidolant cosas en que ells no hi poden tenir part, però callan tement el geni impetuós del amo. Aquest, impacient, crida a la vella que parli desseguida de lo que son cor ansia o que li llevi la vida ab sa propia espasa. La orquesta, que fins allavors ha anat retreyent motius del primer acte segons sentiments y paraulas dels personatges, fa sentir per primera vegada dos frases que'ns despertan pressentiments tràgichs de dols y de morts. En Parmeno, d'esperit més subtil que sos companys de comedia, expressa aquest presentiment iniciant un moviment melòdich descendent sobre la novena menor del segon y tercer compàs del clam d'amor,

(Vide pág. 10, compassos 9-12),

(que aquí forma un sol compàs per estar las notas reduhidas a la meitat de valor), y Celestina acompanya 'l moviment cromàtich descendent dictant inconscientment sa propia sentencia dihent al jove apassionat que deixi que la mala espasa mati solament a sos enemichs.

En aquell accent melòdich y armònich que s'ha presentat per primera vegada quan Calisto ha entrat en el jardí de Melibea en el primer acte, ja hi havem notat quelcom d'aquest misteriós pressentiment; ara la paraula apassionada de Calisto li dona més forsa y sugereix aquestas duas novas frases, que seràn elements de relleu quan l'acció esdevindrà tràgica, y que ara en la escena que estudiem sols tenen la importancia de dos pinzelladas negras en mitj dels apassionaments creixents de Calisto y las cínicas y egoistas entremaliaduras de sos servents y de Celestina.

(Vide pág. 76, compassos 6-11, y 1-2 de la pág. següent.)

«No la mort, la vida't daré jo ab la bona esperansa que't porto», diu Celestina a Calisto, qui desseguida, ab vehemencia, ab el motiu del apassionament,

(Vide pág. 11, compassos 8 y següents),

demana li parli de sa estimada, «com s'ha enginyat pera vèurela, quin vestit portava, quina cara li ha fet», a lo que li respon la vella : «Aquella cara que fan els braus als que'ls molestan tiràntloshi punxantas *garrochas*». Però això ho diu ab hermosa tranquila melodia, que desdiu del sentit literal de las paraulas. Calisto, cego, ne reb punxanta espina en el cor, y els criats murmuran de la mansuetut present del amo. Calisto, impacient, mana que callin, y apassionadament prega a la missatgera que enrahoni. Aquesta li explica allavors deliciosament sa entrevista ab Melibea. Tota la ira d'aquesta s'es tornat mansuetut. La melodia y l'armonia ho expressan millor que las paraulas ab una dolsa y tranquila música, d'una senzillesa encisadora. La vella ha dit a la hermosa donzella que Calisto patia mal de fetge y que una oració de ella podia curarlo. La frase musical allavors se tormenta ab els motius apassionats de Calisto. Aquest, admirat de la astucia de la vella, en retreu el motiu musical que millor la expressa :

(Vide pág. 39, compassos 11-12.)

La vella li diu que no la interrompi, ab dibuix melòdich més apressant, y continua contant, ab el seguit de la ingenua y inspirada melodia del comensament de la narració, com Melibea ha accedit a pregar pera la cura de Calisto. Aquest, més admirat com més content, torna a retreure ara ab tessitura més alta la manya de la seva missatgera. Aquesta li diu que encara ve lo millor : ella ha demanat a Melibea un cordó que porta sempre cenyit en son cos, y que, havent tocat moltas reliquias, fóra un gran remey pera'l malalt, y allí li porta. La expressió musical esdevé sobtadament més tormentada, deixant la frase melòdica senzilla y ingenua que'ns porta com un ambent de poesia de la cambra virginal de Melibea, y agafant ab vida'l motiu de las quintas nuas :

(Vide últim compàs de la pág. 23 y compassos 1-3 de la següent.)

que'ns ha aparegut en el primer acte, expressantnos el temperament cínich acanallat de Sempronio, y que després s'ha extès aplicat per associació d'ideas a la glosa dels sentiments de tot el tercet compost de Celestina y 'ls dos criats. Aquí'l motiu creix, s'enfila y arriba a accents tràgichs mestres. Celestina, aprofitant la ocasió, pidola al jove apassionat un mantell nou, y'ls dos criats mormuran d'enveja y rabia al veure a la vella que no més procura per ella. Calisto, ab el tema dels enfados,

(Vide pág. 19, compassos 22-23, y pág. 20, compassos 1-4.)

els repta que callin, que pera tots n'hi haurà, y demana a Celestina que li ensenyi'l cordó que portava Melibea.

Al rebre'el jove enamorat la prenda que pertany a sa estimada, un halè passional anima la orquesta, que creix, creix, vessant joventut, ansias de cor esvalotat, clams y gemechs d'amor impetuós que s'expressan ab el tema potser el més característich del temperament de Calisto,

(Vide pàg. 43, compassos 2 y següents.)

que, repetit y responent a una quarta alta, s'enllassa ab un altre motiu que ve a esser una dessinencia del clam d'amor.

(Vide pàg. 10, compassos 9-12.)

(Vide pàg. 27, compassos 5-6.)

Aquest motiu, planyívol, atrayent, se desenrotlla ansiosament ab progressions que explican els transports amorosos de Calisto y que creix fins arribar a uns punyents accents que són una maravella d'expressió. El motiu cromàtich que reprèn son moviment més en progressió descendent, mor en uns tresets de corxeas sobre la dominant de *sol*, que s'enfilan amunt voluptuosament, passant de la sèptima dominant a la novena y a la onzena, y esclatant la tretzena ab el ritme inicial del motiu de Calisto

(Vide pàg. 43, compàs 2 y següents.)

y quedantse frisant en el *sí* agut; torna a comensar la frase ondulant, y, enfilantse altra vegada fins a la tretzena, hi rebot ab forsa y ab persistencia, mentres altras parts melòdicas cantan també, ab plenitut d'expressió. Totas las parts melòdicas se cargolan cromàticament, passionalment, sobre aquesta dominant-persistent, que al últim resol triomfalment en el clam d'amor en *fa sostingut* que s'abrassa ab el tema de Calisto, cantant en un fortíssim imponent. Aquesta es una pàgina esplèndida, d'una forsa expressiva admirable.

Los criats y Celestina se quedan espantats al veure la follia de Calisto. Aquest vol sortir pels carrers ensenyant el tresor que posseeix, espandint la alegria que'l trastoca; demana a la vella la oració que demanà a Melibea. La idea de la oració porta un motiu d'un caràcter grave de certa grandiositat tràgica que ja havia sortit en la escena del jardí de Melibea del primer acte, y que forma part del agrupament de temas que'ns despertan el presentiment de las tristas acaballas que han de tenir aquells amors :

(Vide pàg. 91, compassos 12-13.)

Aquest motiu, que s'allarga dos compassos més, reposant sobre l'acord de tònica, s'enllassa y alterna ab el plany amorós,

(Vide pág. 16, compàs 7 y següents.)

mentres Celestina reclama'l cordó de Melibea y Calisto li entrega ab recansa. «Fins demà, — li diu la vella, — y no t'ho prenguis tant fort, oblida una miqueta», ab por de que'l minyó no's trastoqui y s'acabi de cop el negoci. «Oblidar a la que es el centre de ma vida!», diu el jove enamorat, mentres la orquesta fa sentir accents passionals.

Un toch de campanas allavors s'inicía que porta repòs al esperit : es el toch de vespras. La frase orquestal s'encomana d'aquella serenitat y domina al element passional, encara que aquest rebrota intermitent y declara el fons del sentiments de Calisto, qui diu que s'en va a pregar a Déu perquè li dongui a Melibea o li tregui aviat la vida : els motius

(Vide pág. 76, compassos 6-11, y 1-2 de la pág. següent.)

se fan sentir intencionadament, donant fi a n'aquesta escena.

Un cop fòra Calisto, seguit de Sempronio, quedant en escena Celestina y Parmeno, la orquesta agafa accents planyívols, certa expressió atormentada d'ansiosos apassionaments : són motius nous que 'ns diuen per endavant el missatge que porta Lucrecia (qui està trucant a la porta) de sa mestressa Melibea. Aquests motius pendràn gran volada en la escena pròxima de Celestina y la donzella enamorada. Aquesta ha enviat la seva serventa a la vella reclamantli 'l cordó y pregantli vagi a vèurela desseguida, perque té desmays y mal de cor. La vella prou l'entén aquell mal y no 's fa pregar gens, anantsen ab la serventa a acabar d'abrandar aquella foguera amorosa.

Aquesta curta escena es d'una linia melòdica elegantíssima : té melodia fresca, y al mateix temps una quadratura aristocràtica que lliga ab el caràcter de la missatgera, la servidora fidel de Melibea.

Els mateixos accents planyívols y apassionats del comensament de la escena aquesta, nos portan ara a casa la enamorada de Calisto y nos explican, junt ab las exclamacions d'ella, las engunias y las ansias de son cor. L'enteniment no governa ja son ànima : sols escolta la passió dominadora. La noble y altívola donzella está vensuda y 's penedeix de sa arrogancia passada.

El drama interior de Melibea está expressat admirablement per la frase musical :

(Vide pág. 99, compassos 1-3.)

Aquest acord de novena menor atormentat per l'acord apoyatura anterior, que bé expressa la lluyta interior de l'apassionada donzella! Y els següents accents, com expressan las ansias de son cor enamorat!

(Vide pág. 10, compassos 1-5.)

El motiu que expressa 'ls ocults sentiments de Melibea en la escena del primer acte, en la que Calisto declara son ardent amor

(Vide pág. 16, compassos 7-8.)

esclata aquí triomfalment, no sense que siga contrariat per un dels motius del cicle fatalista, dels que fan pressentir la tragedia final:

(Vide pág. 91, compassos 12-13.)

Mes el llenguatge de la passió triomfa en tota aquesta escena y la següent, en la que Lucrecia porta Celestina a sa jove mestressa pera que apaybagui sa malaltia.

No es mal remey el que li dona la mala bruixa, acabant d'encendre aquell cor ja flamas, vencentli tots els escrúpols ab sa manya y astucia, y recabant d' ella'l consentiment pera tenir a mitja nit una entrevista ab Calisto.

Els elements musicals passionals exposats anteriorment glosan ab gran forsa d'expressió tota aquesta escena. La passió regna soberana. Solament cert reculliment, un dols bressoleig temptador, calma per un moment aquell mar esvalotat: quan la vella Celestina defineix lo que es amor; la frase musical insinuanta, dolsament bressola aquellas paraulas d'una prosa excelsa: *Es un fuego escondido, una agradable llaga, un sabroso veneno, una dulce amargura, una deleitable dolencia, un alegre tormento, una dulce y fiera herida, una blanda muerte!*

Un cop vensuda y entregada Melibea, la vella Celestina fuig a portar la nova de la victoria a Calisto, deixant a n'aquella disculpantse ab sa serventa de no haver pogut resistir més la temptació mentres la orquesta retreu sospirs, clams y èxtasis amorosos.

Aquest segon acte acaba ab un nou quadro: una plassa, en el fondo de la qual s'hi veu l'atri y part del claustre de la iglesia de Santa Magdalena. Se sent l'orgue tocant un curt interludi, simple y sever, d'un gran caràcter religiós, que'ns porta l'ambent de l'austeritat cristiana: un fragment que té l'estil de l'època de l'acció.

Els criats de Calisto entran a l'iglesia buscant a son amo; y, trovantlo, com en son cor no covan la terrible passió, en sa simplicitat senten escrúpols per l'atreviment del que ab la brasa de la passió

carnal profana 'l temple. La melodía rústica popular s'hi enmotlla naturalment ab aquests sentiments.

La Celestina, ab son motiu musical predilecte, els lluca de lluny y s'hi acosta fingint gran cansament. ¡Oh la alegria de Calisto al sortir de l'iglesia y veure a la seva procuradora! Y aquesta vinga donarli la gran noticia, l'altre vinga perdre'l món de vista en son exaltament, y els criats demanant paga pera la vella, pensant ab la repartició, y Calisto, ab el cor obert per la esperansa, deixa que la generositat l'afarti. Tot això animat pels motius apassionats amorosos, per la frase musical rústica y devegadas cínica dels criats y Celestina... La professó religiosa s'anuncía pel vol de las campanas, la orquesta s'asserena, l'orgue acompanya llargament las lletanias cantadas pels sacerdots y el poble; chor solemne que seguidament reprèn la frase severa del interludi orgànich del comensament de l'escena; y encara que cínicament, el motiu musical de Celestina y els clams amorosos de Calisto de tant en tant nos avisin de la tela d'aranya llefiscosa que van filant en un recó los de la comedia celestinesca, el sentiment religiós s'aixampla y domina 'l quadro, acabant grandiosament l'acte, mentres que Parmeno, en l'allargament del acord final de tònica, fa sentir la successió cromàtica descendent

(Vide pág. 76, compassos 6-11 y 1-2 de la pág. següent.)

expressant el pressentiment dels mals que vindràn a tots, d'aquells amors.

Es impossible jutjar degudament aquest quadro sense sentirlo y vèurel realisat en la escena; però, de totas maneras, salta a la vista sa concepció atrevida y s'endevina la impressió forta que ha de produhir, pel contrast dels sentiments oposats que exposa.

El tercer acte, en son primer quadro, nos porta a la plassa ahont dona la casa de Pleberio, pare de Melibea. Es de nit. La orquesta comensa ab els exaltaments de Calisto de la escena d'ell ab Celestina en el segon acte, lo que'ns anuncia la entrada en escena del jove enamorat acompanyat de sos criats, pera la entrevista convinguda ab Melibea. Aquesta, ab sa serventa, espera al galan darrera las reixas.

Els sospirs y apassionaments dels dos enamorats contrastan ab la taujaneria y esporuguiment de Sempronio y Parmeno, que han vingut pera guardarloshi las espatllas. Axís, els motius passio-

nals alternan ab els ritmes franchs y melodias ingenuas d'aquells dos fills del poble, que com ell cantan, y que ab la basarda de la nit y del perill no pensan més que en tenir a punt las camas pera fugir tantost siga menester, plantant a l'amo ab sas taleyas amorosas.

Aquest contrast de sentiments treu a la escena el caràcter de *duo d'amor*, ja vulgar en tota òpera; perquè en la escena de que parlem, l'exaltament, l'èxtasis d'amor, no arriba al punt culminant, ja que'ls sentiments egoistas y vulgars dels dos criats, que no pensan més que en salvar la pell, treuen relleu al lirisme eròtich dels dos amants. Aixis, resulta una escena en que l'element còmich se barreja y contrasta ab l'element passional.

Els esplays d'amor de Calisto y Melibea no contenen pas en aquesta escena gayres motius musicals nous, ni obtenen gran desenrotllament els temas ja coneguts. En cambi, en l'element còmich s'hi senten nous temas populars tractats ben escayentment. Un d'ells es una tonada variant de la cansó catalana *La dama d'Aragó*. En Pedrell li ha donat un caràcter marcial d'un gran garbo. Una altra melodia que canta en Parmeno quan, ab la por al cos, està a punt de fugir, resulta admirablement en situació.

La ronda nocturna que passa pel fons de la escena acaba de donar color al quadro; els dos criats, esporuguits, ja no's poden detenir las camas sentint el cant de nit de dos guardas que acompanyan al agutzil. Tot plegat resulta d'un gran humorisme, atemperat pel misteri de la nit, pel cant de la ronda, que sembla la veu de la nit mateixa, y que deixan rastre d'esgarrifansa en el segon tema popular dels dos criats.

Gent que s'acosta ab atxas encesas y acompanyant una llitera decideix a Parmeno a avisar al amo que no es prudent estarse més temps en aquell lloch.

La queixa del amant al despedirse de l'estimada va acompanyada d'un enllàs armònich que ja se 'ns havia presentat abans en la partitura :

(Vide pág. 10, compassos 1-5.)

El goig del amor té sempre la queixa per ombra.

Els motius amorosos més culminants acompanyan aquest plany en el comiat dels dos aymants. Al trobarse separat Calisto de sa estimada, en mitj de la gran nit, ab el misteri de la hora quieta, els sentiments amorosos se li encantan. Sembla que de moment se li temperi y se li purifiqui la gran passió, davant la marxa solemne

de la nit augusta. Mes el desitj li demana que passi depressa la nit y el dia pera tornar a veure a la enamorada. Y aquella serena calma que 'l rodeja li diu que la natura no s'esperona com el cor del home; y allavors ell s'acontenta recordant la imatge de Melibea, sa veu, son dols comiat ab aquellas llàgrimas de sos ulls hermosos. Y las recorda ab un moviment melòdich que es tota una aspiració y que finalisa excelentment molts dels passatges lírichs dels dos enamorats :

(Vide pág. 186, compassos, 12-18.)

El segon quadro del acte nos porta a casa de Celestina, ahont Sempronio y Parmeno venen a reclamar a la vella la repartició dels presents que ella ha rebut de Calisto.

Un motiu de ritme irregular que en el primer acte ja ha servit a Celestina pera véncer els escrúpols de Parmeno, despertantli la idea del plaher y de la tavola, aquí en el comensament d'aquesta escena còmico-tràgica pren un relleu extraordinari. Hèusel aquí:

(Vide pág. 187, compassos 4-6.)

Aquest característich motiu s'enllassa y alterna admirablement ab el del

(Vide pág. 66, compassos, 2-7.)

que evoca un mateix ordre de sentiments, guardant també'l compàs de cinch temps. El motiu

(Vide pág. 187, compassos 4-6.)

té caràcter episòdich, d'enllàs, ab sonoritat pintoresca; el motiu

(Vide pág. 66, compassos 2-7.)

es la cansó, el cant que explica. Aquesta cansó, igual que en la escena dels dos criats del comensament del segón acte, s'encadena ab altre melodia d'aire menos rústich, però que, guardant la mateixa irregularitat rítmica, es d'una expansió jovenívola que enamora. Després torna la cansó y'l motiu episòdich fa gatsara alegrament.

Tota aquesta riquesa melódica y rítmica explica la escena dels criats a casa de Celestina, qui'ls reb junt ab Elicia y Areusa, las enamoradas respectivas de Sempronio y Parmeno. Tot es broma al principi; els joves demanan sopar; se para taula; la digna capitana d'aquellas bonas pessas canta las llohansas del vi ab novas melodías tan hermosas com las anteriors.

Més la cosa s'espatlla una mica al retreure Sempronio la gentilesa de Melibea : la seva Elicia s'engelogeix y maltracta a la alabada y al alabador; la orquesta s'assombreix ab un motiu seriós que

porta pressentiment de tempestat, el motiu de la tavola reprèn son ayre, pero ab sonoritat més somorta. En Sempronio es tranquil y s'ho pren a la bona, refilanthi una tonada garbosa. Areusa es clar que's posa del costat d'Elicia. Celestina mira de posar pau y fa ressortir las melodias jovials del comensament de la escena. Pera distreure la questió demana noticias de Calisto y de sos amors; els criats, aprofitant la ocasió, comensan a inventar proesas que diuen han fet en defensa del amo y de Melibea en la entrevista amorosa d'aquella nit mateixa: han quedat ab las armas trossejadas y se refian de la part que'ls toca de lo entregat per Calisto a Celestina, pera poder refer sa armamenta. Tot això ho contan ab els motius mateixos ab que cantavan son esporuguiment en la situació esmentada. Celestina fa l'orni, dihent que ella no ha de pagar els serveys que fan per l'amo. Sempronio referma la petició, la vella s'alarma, y la orquesta fa sentir potent el motiu

(Vide pág. 76, compassos 6-11, y 1-2 de la pág. següent.)

que, com havem observat en son lloch, pertany al cicle dels motius pessimistas, y que aquí agafan un relleu tràgich extraordinari. Un altre motiu que no haviam sentit encara té també importancia y dóna, junt ab l'anterior, una gran forsa dramàtica a la sinfonia orquestal, que glosa'ls sentiments exaltats per l'egoisme d'aquells brètols que han encès en brasas d'amor dos cors joves pera ells treuren profit material. Per aquest profit se barallan y s'exaltan: Sempronio y Parmeno reclaman cada vegada més alt la part que 'ls toca, y Celestina, furiosa, se nega a afluixar la bossa. Els motius musicals esmentats creixen imponents y alternant ab nous accents armònichs y melòdichs que donan nova forsa a l'acció. Per fi Sempronio, exasperat per la tossuderia y els insults de Celestina, se treu la espasa y la mata, mentres la orquesta, fortíssim y pesanta, clama com veu de la justicia de Déu el motiu

(Vide pág. 76, compassos 6-11, y 1-2 de la pág. següent.)

Elicia y Areusa cuitan a fugir al carrer tot fent grans crits demanant socors. La gent del agutzil compareixen buscant als delinqüents; aquests s'esveran y provan de fugir saltant per la finestra. Cambía la escena, transformantse en la gran plassa del mercat; la gent matinera corra alarmada, els vehins treuen el cap per la finestra ab esverament; Elicia y Areusa fan grossos crits de ¡justicia! y contan la tràgica mort de Celestina; y com sos matadors, Sempronio y Parmeno, són presos y són portats al su-

plici. La orquesta glosa tot aquest moviment escènich ab els mateixos motius dramàtichs de la escena anterior.

De sopte la trompeta del pregoner crida atenció; el butxí anuncía la mort dels matadors; els escolans demanan caritat per l'ánima dels condemnats; els monjos cantan el res litúrgich. Aquest petit episodi es d'un color musical justíssim y ha de resultar en la escena d'un efecte corprenedor: el toch d'atenció de las trompetas, típich y hermós; la veu isolada del butxí, sense acompanyament, seca, solament ab algún salt de quinta de la trompeta, cantant sinistrament la sentencia; els escolans, ab sa veu blanca acompanyats ab acords perfectes, de tonalitat arcaica; los monjos, sense acompanyament, cantan ab melodia gregoriana; tot d'una gran simplicitat de medis que contrasta ab la agitació atormentada, dramàtica, que enrotlla aquesta visió de la professó de la mort.

Al tornarse a posar en marxa la professó acompanyant a Sempronio y Parmeno al suplici, compareixen un patge y un mosso de Calisto, anomenats Tristan y Sosia, que ab sos planys y exclamacions portan altra volta la agitació a la escena; ells s'exclaman de las desgracias que han portat els amors de Calisto y Melibea, y las veus de tot el poble s'ajuntan en maledicció formidable sobre 'l motiu pessimista:

(Vide pág. 76, compassos 6-11, y 1-2 de la pág. següent.)

Las trompetas fan la senyal en el cap d'avall de la plassa; la comitiva fúnebre s'ha aturat; el butxí torna a cantar la sentencia acompanyat ab un trèmol de la corda baixa; los noys de la Caritat tornan a fer sentir son dols y religiós cant... El motiu

(Vide pág. 76, compassos 6-11, y 1-2 de la pág. següent.)

fort y ab son accent tràgich, nos diu que la justicia dels homes s'ha complert; el poble, aterrat, en veu baixa, resa, ab armonias severas de modalitat vagorosa y misteriosa, una pregaria; y mentres la escena se tanca, la orquesta retreu fúnebrement el motiu cromàtich descendent:

(Vide pág. 76, compassos 6-11, y 1-2 de la pág. següent.)

L'acte quart, l'últim de l'obra, passa en el jardí de Melibea, que es voltat per alts murs. Es de nit. Calisto, acompanyat de Tristan y Sosia, compareix en el carrer adjunt al jardí, pera escalar aquest y veure a la seva enamorada, com de costum; el delit de la passió amorosa governa son ser y apenas li deixa tenir conciencia de las

morts de que ha sigut causa. Tot escalant el jardí de sos amors troba altas las parets, com pressentint la gran tragedia que s'acosta. Un motiu musical

(Vide pág. 244, compassos 17-22.)

de caràcter dramàtich y altres que'ns portan el recort de la tràgica fi de Celestina y de Sempronio y Parmeno, acompanyan aquests íntims pensaments de Calisto.

Dins del jardí, Melibea, enamorada, demana a Lucrecia, la seva fidel serventa, que canti, que la cansó es la dolsa companya d'un cor enamorat. Canta Lucrecia, y canta Melibea, y canta la nit ab veus misteriosas. No li cal a n'aquí al compositor retreure motius pera explicarnos la poesía d'aquell moment. Al contrari, las melodias venen novas y verges, ab tebiors de nit d'istiu y ab perfums de flors amagadas. Melibea sent el desitj del cant pera acompanyar els suaus afectes del amor que ompla la seva ànima, y al cant de la serventa fidel ella hi respon ab el seu, com un raig de lluna sobre un roser florit, una dolsa y serena melodia. El compositor no n'ha tingut prou dels timbres de la orquesta pera acompanyarla y l'ha feta bressar misteriosament per un chor amagat, un responement, com vibracions de la natura, amorosida també per la lluna clara : es un encís.

Calisto sorprèn a l'estimada; els motius passionals s'exaltan; la ilusió regna suprema; la virginal melodia calla; solament retorna quan Melibea retreu l'encís de la natura, l'encant de la nit que tan bé envolcalla l'idili de sos amors; després la melodía passional torna a regnar sobirana.

Mes, que terrible y prompte havia de venir el desencant! Calisto ha sentit com son mosso Sosia se les heu ab algú en el carrer, y, temorós de que'l matin, deixa l'estimada, va per baixar el mur que tanca'l jardí, posa'l peu en fals y cau mort. El dols idili s'ha trencat, la terrible realitat de la mort ha desencantat la suprema ilusió dels sentits! El dramàtich y enèrgich mòtiu del comensament del acte rebot ab forsa; el motiu cromàtich descendent,

(Vide pág. 278, compàs 13 y següents.)

rosola tristament mentres el mosso y el patge retiran el cadavre de son amo y Melibea se sent penetrada per la negror del gran dolor. Lucrecia, al veure la desesperació de sa mestressa, crida a Pleberio que cuiti, que sa filla s'està morint. El bon pare demana a n'aquesta'l mal pera darli remey; el pecat de la idolatria amorosa engendra'l desitj de la mort en la buydor de son ànima desolada;

la trista enamorada troba excusa pera pujar a la torra alta, perquè desde allà dalt gosarà de la deleitosa vista de las naus en la rivera... El chor misteriós gronxa tristament els recorts amorosos del comensament del acte... Melibea allunya de son costat a son pare y a sa serventa, y se troba sola a dalt de la torra alta; un alè de profonda tristesa se sent en l'ambent musical. El dolcíssim cant d'amor de Calisto,

(Vide pág. 290, compassos 10 y següents.)

passa pels llavis de la enamorada tot sentint-se aprop del estimat per la mort que veu pròxima, y un motiu, no pas nou en la partitura, ressona fúnebrement quan ella tanca la porta de la terrassa, pera que ningú destorbi sos tètrichs designis :

(Vide pág. 291, compassos 2-5.)

A la veu del pare, que crida a la filla desde abaix de la torra, contesta Melibea descobrint sos culpables amors y las tristas morts de que han sigut causa. Els accents passionals expressan son dolor, y las veus misteriosas envolcallan sa desesperació ab el motiu descendent y ab armonias planyívolas, tristos recorts dels transports amorosos passats. La enamorada torna a sospirar, com cant d'anyorament, el cant d'amor de Calisto,

(Vide pág. 10-11.)

tot dihent al estimat que l'esperi... Els últims clams dolorosos, maravella d'expressió punyenta, engendrats pel crit passional

(Vide pág. 16.)

donan l'adéu al pobre pare, y la dòna enamorada se llensa torra avall, mentres els motius pessimistas principals, els que ja 'ns portavan el pressentiment de la tragedia, rosolan en la orquesta y en las veus en el gran accent passional de Melibea y en el motiu d'aspiració amorosa

(Vide pág. 186.)

que s'enfila amunt, mentres el motiu cromàtich descendent rosola avall en las profonditats de la orquesta.

En aquest final el sentit profon de la tragedia penetra fortament.

La mort de Melibea nos ha portat a la memoria la desesperació amorosa d'Armida de Gluck, la mort de Dido en els *Troyens* de Berlioz, la de Isolda de Wagner. Donchs, bé : la Melibea de nostre Pedrell té accents de passió d'ànima, té crits de dolor que se'ns entran endins y nos l'agermanan dignament al costat d'aquellas germanas grans de la idolatria amorosa, ab fesomia propia y característica.

Y ara havem acabat aquest pobre anàlisis, o lo que volgueu dir-ne, de *La Celestina* del mestre Pedrell. Havem hagut de servirnos de la partitura de piano y cant, sense veure la obra en escena, sense sentir, sense veure la obra viva; per forsa, donchs, aquestas apreciacions han d'esser molt defectuosas; però hi han qualitats fonamentals que no's necessita pas de la audició y visió complerta de la obra pera apreciarlas; aquestes són las que havem procurat endevinar tot donant un resum de la tragi-comedia.

Defectes potser sí que n'hi deuen haver. Algú dirà que la prosodia del llenguatge devegadas no encaixa prou naturalment ab la frase cantada; que'ls motius més importants se presentan poch transformats en las sevas reaparicions; que la mort de Celestina tè un caràcter musical massa èpich, donat el dels personatges que intervenen en el quadro; potser el mateix hermosíssim final guanyaria encara fentlo més concís. Però la major part d'aquests defectes, si hi són, potser se tornaràn qualitats posada la obra en el lloch pera ahont ha sigut creada.

Y quantas obras de la literatura musical moderna se poden posar al costat de *La Celestina*? En quantas s'hi troba la sanitut musical que la fa forta? En quina es tant magnificada la verge cansó popular, que aquí corre com sava vivificanta en tota la obra, cantant els esplays, els egoismes, el cinisme de la Celestina, de Sempronio y Parmeno, y enlayrantse a la gran emoció poètica, a la passió, als sospirs y exaltacions de Calisto y Melibea?

Obra singular es aquesta en la literatura musical moderna, que tot el món musical respectarà, y que nosaltres n'havem de estar orgullosos per ésser obra potenta d'un fill de nostra terra, del inspirat, del gran mestre que ha d'ésser espill de la jova generació, assedegada del gran art, de Catalunya y de tota Espanya.

Revista Musical Catalana, 1904.

HENRI DE CURZON

Paris.

Une nouvelle œuvre de Felipe Pedrell : « La Célestine ».

Le maître musicien qui, par le caractère de son génie, par l'élévation de ses tendances, par tout ce qui constitue sa personnalité même, tient aujourd'hui la première place à la tête de l'école espagnole, D. Felipe Pedrell, vient de terminer une œuvre nouvelle, dont, en attendant l'heure, toujours aléatoire, de la représentation, il a publié à la fois le livret et la partition pour piano et chant, avec texte espagnol et versions française et italienne (1). Tirée du célèbre roman-drame de Fernando de Rojas, dont elle a gardé exactement le titre, comme le texte, l'œuvre musicale s'intitule : *La Célestine, tragi-comédie lyrique de Caliste et Mélibée*, en quatre actes et neuf tableaux. L'importance de cette œuvre, et aussi sa connexité, dans l'esprit de l'auteur, avec celle qu'il a mise précédemment au jour, *Les Pyrénées*, si belle et si remarquable à d'autres points de vue, m'ont fait penser qu'il serait intéressant pour nos lecteurs d'en trouver ici, sans autre délai, une étude rapide. Je les prierai d'ailleurs, afin de n'être pas obligé de revenir sur certaines théories déjà caractérisées, ou d'exposer à nouveau certaines idées générales déjà formulées d'après les déclarations mêmes de M. Pedrell, de vouloir bien se reporter aux articles qui ont paru ici, dans les derniers numéros de l'année 1901 (2), a pro-

(1) Le livret, à Barcelone, Tipolitografia de Salvat, 1 vol. in-18; la partition, aussi à Barcelone (mais gravée à Leipzig), Sindicato musical Dotesio. 1 vol. in-4° de 312 pages. La version française est de Henri de Curzon; la version italienne d'Angelo Bignotti.

(2) Le tirage à part, augmenté, a été publié par la librairie Fischbacher : *Felipe Pedrell et Les Pyrénées*, 1 vol. in-12, 1902.

pos de la personnalité artistique de D. Felipe Pedrell en général, et des représentations de sa trilogie *Les Pyrénées* en particulier.

Un mot d'abord du sujet et du texte original, qui n'est peut-être pas familier à tout le monde. *La Célestine,* bien que nullement faite pour la scène, avec ses développements démesurés et d'ailleurs ses continuels changements de lieu, qui en font le premier exemple des «spectacles dans un fauteuil», est néanmoins la vraie source du théâtre national de l'Espagne. Cette «tragi-comédie» réaliste, pittoresque, essentiellement caractéristique et moderne à l'époque où elle a été conçue, remonte aux dernières années du xve siècle. La première édition date de 1499 (à Burgos) et comporte déjà seize actes, dont un premier si développé, qu'il donnerait à penser qu'on avait voulu d'abord s'en tenir là. La seconde, l'année suivante, y ajouta cinq nouveaux actes, qui portent l'ensemble à vingt et un, assez inégaux d'ailleurs. Bien que l'action principale soit parfois refroidie par des hors-d'œuvre ou des *queues* assez inutiles, «l'admirable unité de pensée qui domine toute l'œuvre, comme la constance et la fixité dans le dessin des caractères...» ont été vantées par les meilleurs juges, tel le maître critique Menendez y Pelayo. La paternité de l'œuvre a été contestée d'autre part, son unité surtout, et je n'ai garde d'entrer dans les discussions, jamais closes, dont cette question a été l'objet; mais il n'est pas déraisonnable de penser qu'en dépit des additions et des retouches, même de certaines déclarations déguisées, que comportent les premières éditions, le tout est bien de la même main, et de celle de Fernando de Rojas [1].

On suppose que celui-ci a voulu d'abord écrire une satire, toute littéraire, du monde de jeunes gens, d'entremetteuses et de courtisanes où il avait vécu pendant son séjour d'étudiant à Salamanque. Peu à peu, les personnages ont pris une vie plus intense, leurs caractères se sont précisés, le dialogue est devenu drame, l'intrigue, tout en gardant sa note réaliste et brutale, a mêlé l'émotion vraie à la caricature comique, et l'ardente passion aux débordements sensuels. Telle quelle, l'œuvre est d'une telle force de vie, d'une telle variété d'idées et d'observations, d'une couleur si séduisante, que son action fut tout de suite prodigieuse, et pas

(1) Les curieux pourront trouver à se reseigner sur ce point dans un article du *Bulletin hispanique* de 1902 (n.° 2), signé de M. E. Martinenche, et d'ailleurs dans la préface dont Germond de Lavigne a fait précéder sa traduction française de *La Célestine.* (Collection Jannet, chez Flammarion.)

seulement en Espagne : dès 1524, il parut des traductions françaises, et ce même siècle en vit d'italiennes et d'allemandes...

Il est dès lors facile de concevoir l'exceptionnelle popularité dont elle jouit toujours dans son propre pays. Il s'y joint l'attrait de la langue, qui est admirable, et d'une époque où le castillan était déjà fixé à jamais. Ce texte est en simple prose, ce qui serait un cas plus que rare dans le théâtre espagnol, si *La Célestine* était en effet du théâtre; mais d'une saveur de termes et, à l'occasion, d'une poésie d'images qui ne laissent jamais regretter les vers. C'est sur cette prose, intégralement conservée, à part quelques soudures et quelques additions scéniques très discrètes, que monsieur Pedrell a donné carrière à son inspiration musicale. Très épris de ce qu'il appelle «le côté sculptural de cette langue qui se prêtait si heureusement à être magnifiée par la musique, par la parole chantée», le musicien n'a pas redouté cette difficulté spéciale du défaut de rythme. Aussi bien verrons-nous qu'il en a profité pour chercher avec plus de rigueur que jamais l'union intime de la parole à la mélodie, et marcher dans une voie qui, plus encore que pour *Les Pyrénées*, lui mérite ce nom, que la critique allemande lui donnait un jour, de «Wagner espagnol».

Voici la suite des scènes et tableaux de l'œuvre lyrique; j'indiquerai en même temps, pour les curieux, en quels endroits de la tragi-comédie originale le musicien-dramaturge a fait son choix, qui est très heureux et conserve bien, avec la suite essentielle de l'action dramatique, le caractère général de l'œuvre de Rojas.

La scène est à Salamanque, à la fin du xv[e] siècle. Le premier acte nous fait assister à une chasse au faucon, dans une campagne ombragée et montagneuse près de la ville. C'est le cadre que le musicien a choisi pour la première rencontre du jeune cavalier Caliste et de la belle Mélibée, la fille du noble vieillard Pleberio, telle qu'on peut le lire, avec les scènes suivantes, au premier acte de l'œuvre originale. Caliste ayant vu ses avances mal reçues par Mélibée, trop fière pour ne pas faire l'offensée, se lamente devant son valet Sempronio, qui lui suggère un moyen sûr d'atteindre au but de ses amours : l'emploi de l'honnête mère Célestine, discrète entremetteuse, vendeuse d'onguents par surcroi. Tandis qu'il s'en va la chercher, l'autre valet de Caliste, Parmeno, tâche de détourner son maître de cette voie funeste. Mais Célestine, une fois dans

la place, c'est-à-dire en face de l'amoureux Caliste, a tôt fait d'empaumer le maître et le valet par des promesses appropriées à chacun, promesses d'amour, naturellement. L'acte finit avec le retour de la chasse aux flambeaux.

Le second acte, en son premier tableau, nous introduit dans l'appartement de Caliste. Parmeno, qui revient d'une nuit de plaisir, préparée par Célestine pour le mettre de son parti, cause avec Sempronio de la folie de leur maître, qui attend en chantant des airs tristes le retour de Célestine. Celle-ci arrive enfin et conte son entrevue avec Mélibée, qu'elle a été visiter sous couleur d'onguents à vendre; elle montre certain cordon bénit que porte la belle et qu'elle lui a emprunté comme pour guérir les maux de dents d'un cavalier de ses amis; et Caliste, ravi, hors de lui, réclame maintenant un rendez-vous... En attendant, il s'en va aux vêpres, «prier Dieu de faire réussir l'entreprise de Célestine auprès de Mélibée.» (Ces scènes sont tirées de l'acte VII et de l'acte VI de l'original.)

Au second tableau, nous pénétrons chez Mélibée, qui gémit de son côté, déjà atteinte du même mal que Caliste, mais bien décidée à ne pas l'avouer. Célestine arrive et, par degrés, avec une astucieuse bonhomie, confesse la jeune fille, vante le doux mal d'amour, nomme enfin Caliste... Mélibée pousse un cri et se trouve mal... Mais c'est pour s'avouer ensuite vaincue et implorer d'elle même le rendez-vous tant désiré. Célestine se sauve et court aussitôt retrouver Caliste, — au troisième tableau, sur une place devant l'église de la Madeleine, d'où sort le bel amoureux. Une procession, avec chants liturgiques, encadre et termine la scène, au cours de laquelle Caliste, qui a déjà comblé de cadeaux la vieille, lui donne encore certaine chaîne d'or que nous retrouverons plus tard. (Ces deux tableaux son tempruntés aux actes X et XI de l'original.)

Le troisième acte est aussi divisé en trois tableaux. Le premier nous fait assister au rendez-vous de Caliste et de Mélibée, qui s'en tiennent encore à un dialogue à travers les grilles d'une fenêtre basse. Caliste arrive vers minuit devant la maison de Mélibée, suivi de ses valets, armés en cas d'alerte, et dont les propos rivalisent de lâcheté et de grossièreté à l'endroit des amours de leur maître et des dangers qu'ils pensent courir. Mélibée est à sa fenêtre. Quelques rondes d'alguazil interrompent la scène, qui change (comme dans l'original, à l'acte XII) pour nous introduire au second tableau dans le logis de sorcière qu'habite Célestine avec

ses «filles» Aréusa et Elicia. Parmeno et Sempronio, qui d'ailleurs ont certaines réclamations à faire, s'en viennent frapper à la porte et prendre leur part du souper des trois femmes. La scène, d'un réalisme extrême, est très mouvementée, car après quelques menues querelles de jalousie entre amants, les deux valets de Caliste se plaignent à Célestine de n'avoir que la peine et point le bénéfice, réclament leur part de la chaîne d'or, et finalement, devant la résistance de la vieille, l'insultent et la tuent.

Le troisième tableau, une addition du musicien quant à la forme (la plupart des phrases étant d'ailleurs tirées de scènes des actes XIII et XV de l'original), met en scène l'exécution de Sempronio et Parmeno, du moins le cortège qui les mène au supplice, la proclamation du bourreau, les chants funèbres. Le dialogue même est formé par les questions de la foule, sur le marché où est la scène, les plaintes d'Elicia et Aréusa, puis les explications que se donnent deux autres valets de Caliste, inquiets pour les secrets de leur maître...

Le quatrième acte conclut le drame dans l'amour et dans les larmes. Le premier tableau est la fameuse scène, si poétique et si ardente aussi, du XIX acte de l'original, la dernière entrevue d'amour entre Caliste et Mélibée. Le lieu est le jardin de la maison de Mélibée, mais la haute muraille qui le clôt laisse voir la rue prochaine et l'arrivée de Caliste, accompagné de ses pages Sosie et Tristan. Tandis qu'il approche et grimpe sur le mur, Mélibée et sa suivante Lucrèce chantent de douces choses; Caliste y mêle soudain sa voix, et la scène se poursuit sous les ombrages baignés par la lune. Malheureusement, une querelle qui s'élève entre les pages et quelques passants attardés fait accourir Caliste, dont la précipitation à descendre l'échelle provoque la chute... et la mort... Aux cris de Mélibée, Pleberio, son père, se réveille et accourt; mais elle revient à elle-même, et, se plaignant de malaises, demande à prendre l'air matinal au haut de la tour de la maison... Elle a son dessein : tandis que Pleberio va chercher un luth, qu'elle a demandé, Mélibée monte et s'enferme. Le dernier tableau nous montre le théâtre s'enfonçant peu à peu jusqu'à la hauteur de la terrasse de la tour, dès lors environnée des seules cimes des arbres; et, après une prière au ciel et un discours à son père resté au bas, qui apprend à la fois les amours de sa fille et son dessein funeste, Mélibée se précipite... (Ces scènes appartiennent au XX acte de *La Célestine* originale.)

Ceux de nos lecteurs qui connaissent l'œuvre espagnole de Fernando de Rojas se rendront facilement compte, par ce simple sommaire, du très juste instinct dramatique avec lequel le compositeur s'y est taillé, sans addition ni remaniement essentiel, un drame, ou plutôt bien une tragi-comédie lyrique, qui, si étrange qu'elle puisse paraître, selon les usages reçus et les traditions de la scène musicale, offrait une matière aussi riche que variée aux inspirations d'un musicien. Outre les oppositions que l'action présentait à chaque pas avec son mélange de passion vraie et de grotesque ironie, les caractères, très en relief, étaient intéressants à rendre en eux-mêmes : le cynisme mielleux et l'avidité de la Célestine, l'immonde poltronnerie des valets Sempronio et Parmeno, et leurs continuelles et basses railleries à l'endroit de leur maître, d'une part; de l'autre, la folle, l'insoucieuse et sans frein, mais ardente et poétique passion de Caliste et de Mélibée, restés pendant des siècles le type, même le prototype des amants de théâtre..., tous ces traits, parfaitement conservés dans leur vivacité primitive, ont été soulignés avec autant de goût que d'art par le maître Felipe Pedrell.

Inutile d'ajouter que l'œuvre, par son caractère même, humain et réaliste, dépourvu de symboles, de philtres, de légende, est essentiellement et absolument espagnole. C'est ce qui tentait le musicien, c'est ce qui a guidé son choix dans la campagne qu'il a entreprise, par ses dernières œuvres, pour l'art national de son pays : *por nuestra música*, comme le dit le titre de sa remarquable brochure de 1891, analysée ici même à propos des *Pyrénées*. J'ai montré, à cette occasion, le but qu'il avait poursuivi, de donner la vie à un drame lyrique selon les conditions et les exigences de notre oreille moderne, tout en restant national avant tout, en n'empruntant rien à aucune école, à aucun modèle étranger, en ne puisant, quand il s'agit de thèmes et de formes caractéristiques, que dans l'inépuisable fonds de l'Espagne même, dans le chant populaire. «Le chant populaire, ajoutait-il, prête l'accent, le fond, et l'art moderne, à son tour, la richesse de formes qui est son patrimoine... De cette heureuse alliance naissent la couleur locale et celle de l'époque, qui se pénètrent et s'unissent dans l'œuvre du compositeur... On sent se détacher dans le thème la personnalité de l'artiste et l'on y note en même temps des inflexions et des vibrations d'accent comme de voix déjà entendues...»

Ce qui était vrai, ce que nous avons vérifié avec la partition des *Pyrénées*, reste tel avec celle de *La Célestine*, mais d'une façon très différente; car rien n'est plus disparate, presque impossible même, que le rapprochement de ces deux œuvres. Aussi bien la musique y fait-elle tellement corps avec l'action, avec le texte, et plus étroitement encore dans la nouvelle partition, qu'il n'y a pas lieu de s'étonner de ces contrastes absolus de style: l'historique, l'héroïque poème des *Pyrénées*, avec son souffle moderne vivifiant les anciennes gloires, a-t-il rien de commun avec l'anecdote pimentée et romanesque, mêlée de poésie et de grotesque, des amours de Caliste et Mélibée? Le maître Pedrell a voulu cependant qu'il y eût un lien, et en effet n'est-ce pas toujours l'ancienne Espagne, mais vue par un petit côté? A l'époque des *Pyrénées*, ce dessein n'était pas encore arrêté dans son esprit, mais il l'indique en termes formels en tête de sa nouvelle œuvre : «Dans le plan général de la trilogie dramatico-lyrique idéale que je me suis proposé d'écrire depuis des années, sous chacun des symboles *Patrie*, *Amour*, *Foi*, mon drame lyrique *Les Pyrénées* représente *La Patrie*, et ma tragi-comédie lyrique *La Célestine* est *L'Amour*.»

Que dirai-je cependant de la musique même de cette *Célestine*...? Mais d'abord, qu'il est malaisé et peut-être vain, de chercher à l'étudier à part; car elle s'est tellement identifiée avec son texte littéraire, qu'on ne saurait l'en séparer sans lui nuire, je pourrais presque dire, sans lui ôter la vie. Positivement, sauf quelques passages où le développement purement lyrique s'élargit, où quelque *romance* ancien chante pour chanter, où encore l'heureuse combinaision des sonorités vocales et instrumentales produit un effet de séduction toute musicale, on peut avancer que la partition de *La Célestine* n'existe que comme l'épanouissement, «exaltacion», sous forme lyrique, de l'œuvre écrite, du drame idéal, légué par le xve siècle. Pour donner l'idée de sa portée, de son esprit, de son effet, et la caractériser, il n'est guère mieux à faire que de répéter que dans cette tragi-comédie, où se retrouve en quelque sorte la quintessence du drame original, les différents caractères, et leurs moindres traits en perpétuel contraste, ont été rendus avec une vérité extrême: toute l'œuvre lyrique est là.

Mais au surplus, ceci, joint à ce que nous savons des théories de M. Pedrell, ne donne-t-il pas déjà une idée suffisante de cette partition essentiellement originale et nouvelle? C'est de la musique «éminemment littéraire», selon l'expression très juste d'un fin

critique espagnol, D. Rafaël Mitjana, dont j'ai déjà eu l'occasion de louer le goût informé [1], et dont je suis bien aise de pouvoir interroger ici l'opinion; car il a pu étudier l'œuvre de fort près et dans sa forme orchestrale, et il a su en parler en termes éloquents. C'est de la musique littéraire, parce que le musicien y montre partout le plus ardent souci de rendre la pensée primitive dans toute son exactitude, dans toute sa fleur, le respect le plus scrupuleux pour la conception originale; parce que c'est une évocation authentique de l'œuvre de Rojas. Mais d'autre part, il s'y joint la saveur toute moderne d'une langue musicale dans la plénitude de ses ressources polyphoniques, et c'est ce qui achève l'œuvre, et en fait une conception vraiment vivante.

« Œuvre merveilleuse en son ensemble (déclare M. Mitjana), la partition de *La Célestine* stupéfie, étudiée dans le détail, car, par une analyse minutieuse, on obtient la conviction que tout, absolument tout, a une égale importance, une valeur identique. » C'est que le musicien a su conserver au langage musical de chacun de ses personnanges, comme «à son contour psychique», et à son rôle dans l'action, le caractère propre de sa nature et du temps où il vit. C'est que les lignes mélodiques ou harmoniques de sa partition laissent apercevoir (comme dans *Les Pyrénées*) les modalités antiques sous les expressions modernes, la couleur locale à travers le style très personnel du compositeur du xx[e] siècle. Le critique espagnol y découvre en outre des procédés très nouveaux, différents du système des *Leitmotiv*, bien que s'y rattachant. « Se fondant (dit-il) sur la théorie de la couleur des tons et des modes, et prenant pour base l'ample domaine des modalités anciennes, aussi nombreuses que variées, Pedrell procède par le moyen de la transformation des accords. Je veux dire, qu'il introduit dans l'harmonie établie un élément nouveau qui altère la modalité sans détruire le ton primitif, ce qui lui permet d'obtenir qu'un même accord, sans perdre son essence propre, change de caractère expressif et de couleur toutes les fois qu'il est nécessaire. Ainsi avec l'acord de neuvième, habilement modifié, le maître fait naître des effets qui surprennent par leur simplicité comme ils confondent par leur nouveauté. Mais pour les rencontrer ces effets, et pour tenter une pareille rénovation de l'harmonie, il est clair qu'il fallait, en même temps que notre système musical en ses deux modes, con-

(1) A propos de sa brochure *La Música contemporánea en España y Felipe Pedrell.* Madrid, 1901.

naître à fond les antiques systèmes avec leur infinité de gammes et de modes».

Aussi, encore une fois, n'est-ce pas sans quelque étude qu'on se rendra compte du prix de toutes ces recherches réduit à la simple lecture d'ailleurs difficile, tant le style en est serré, de la partition pour piano et chant actuellement parue. On sera plutôt frappé du charme singulier et de la couleur séduisante des passages purement lyriques dont je parlais plus haut, ceux où le musicien a pu élargir un instant son inspiration, ou ajouter à l'effet scénique. Ainsi tout le début, tout ce départ pour la chasse, et encore, dans le courant de l'acte, ces échos lointains des chasseurs, ou leur retour aux flambeaux, sont d'une fraîcheur et d'une grâce extrêmes. M. Pedrell y a introduit quelques-uns de ces *romances* anciens qu'il sait si bien découvrir et remettre en valeur, et le contraste entre les fanfares de trompes ou les accords des luths, qui soulignent tantôt un chœur, tantôt l'autre, ajoute à la variété des lignes mélodiques. Je n'ai d'ailleurs pas besoin de rappeler combien les intercalations de chansons sont dans l'esprit du drame original. Lui-même en contient plus d'une, que le musicien n'a eu garde de passer. Sempronio en chante pour distraire son maître, au premier acte. Caliste y cherche, au second, la patience d'attendre des nouvelles de Mélibée. Quant aux couplets qu'échangent, au dernier acte, Mélibée et Lucrèce, et qui se détachent sur un fond harmonique de chœur à bouche fermée, dont l'effet mystérieux veut rappeler les bruissements des arbres aux souffles embaumés de la nuit, c'est une page d'un charme exquis.

Les scènes d'action et de mouvement, à leur tour, attirent par leur relief original. C'est après la chasse du premier acte, et relevées comme elle de sonorités intéressantes et de vie pittoresque : la procession qui termine le quatrième tableau, dont les répons liturgiques et le ton solennel contrastent avec les railleries ou les petits intérêts mesquins des personnages du premier plan; le souper chez Célestine, avec ses invocations bachiques, puis ses querelles et ses cris de mort; enfin tout le septième tableau, celui de l'exécution, où les réflexions de la foule en émoi, les lamentations de l'Aréusa et Elicia, la froide voix du bourreau, les chants lugubres des moines, les confidences effarées de Sosie et de Tristan, se croisent et se superposent avec beaucoup de bonheur, avant d'aboutir, comme une vague qui meurt sur la grève, à la prière où toutes les voix s'unissent, en un large *pianissimo* funèbre.

Ces pages de vie plus théâtrale étaient indispensables pour donner relâche à l'attention soutenue qu'exige la trame du drame même et la mélopée continue de son dialogue parfois un peu long : M. Pedrell l'a bien compris, et il faut l'en louer. Mais ce dialogue, qui reste sans doute la partie la plus curieuse de son œuvre, au point de vue du travail, comporte une telle variété d'expression (comme on peut s'en douter en suivant l'analyse que j'ai donnée du poème), que bien des pages séduisent et retiennent même à l'imparfaite lecture au piano. Lorsque Caliste s'exalte à la pensée de Mélibée, c'est comme un crescendo sonore et débordant de lyrisme : ainsi, au second acte, après le récit de la visite de Célestine à Mélibée; ou, au troisième, après la première entrevue, aux fenêtres, «O nuit, nuit de mon bonheur, que n'es-tu déjà venue!». Mélibée, de son côté, mêle avec une éloquence libre et épanouie la pensée de son amour et celle du ciel qu'elle implore : telle la longue page où elle paraît seule, au début du troisième tableau, et plus d'une phrase de la scène avec Célestine, qui suit; tels divers passages de toute la scène dernière, sur la tour, prière agenouillée au ciel (O Seigneur, mon Dieu, qui m'entendez ici...), souvenir à l'amant qui vient de mourir (O mon amour, ô Caliste...); telle surtout toute la poétique et ardente scène qui précède, entre les deux amants.

Il est impossible que cette extrême variété de style, selon les personnages ou selon les situations, ces contrastes de comédie et de drame, de pittoresque et d'envolée lyrique, ne produisent pas un grand effet à la scène et n'assurent pas à l'œuvre le succès qu'elle mérite. Espérons que l'essai en pourra être fait devant le grand public, sans trop attendre, et dans de bonnes conditions. Il ne faut pas se dissimuler que l'exécution est difficile, de toutes manières. La mise en scène doit être réglée en perfection, et l'interprétation, surtout pour les rôles de Caliste et de Mélibée, écrits dans une tessiture extrêmement élevée, demande des artistes de tout premier ordre. Mais c'est justement ce qui devrait piquer l'effort d'un directeur vraiment artiste et le résultat ne sera que plus admirable, s'il sait le faire.

Le Guide Musical, Février 1904.

M.-D. CALVOCORESSI
Paris.

M. Felipe Pedrell et le drame lyrique espagnol.

A M. F. Partington.

Il y a dans l'évolution musicale de chaque peuple des époques d'inactivité pendant lesquelles on pourrait croire que l'art de la musique y est éteint pour jamais.

L'Espagne, à l'heure actuelle, vient précisément de traverser une de ces longues périodes d'inertie presque absolue. Le fait peut certes sembler surprenant à quiconque connaît le glorieux passé musical de ce pays, et la place importante que ses vieux maîtres occupent dans l'histoire de la musique.

L'école espagnole, en effet, est une des plus anciennes qui soient. Elle naquit en même temps que cette école flamande en qui nous avons appris à reconnaître l'aïeule de notre musique actuelle, et par conséquent bien avant l'école italienne, qui longtemps usurpa la réputation d'avoir été l'initiatrice.

Dès la fin du quatorzième siècle, de nombreux compositeurs existaient à Séville, à Tolède, en Catalogne, et formaient des écoles musicales distinctes [1].

(1) Sur la musique espagnole ancienne, on pourrra consulter les ouvrages suivants :
Soriano Fuertes, *Historia de la música española*. Madrid, 1885. — 4 vol.
D. M. Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid, 1883. — 3 vol.
Juan Riaño, *Notes on early Spanish Music*. Londres, 1887. — 1 vol.
A. Soubies, *Histoire de la musique en Espagne*. Paris, 1898-1900. — 3 vol.
Saldoni, *Diccionario biográfico de los autores españoles*.
Ainsi que les ouvrages historiques de M. Pedrell cités plus loin.

Au quinzième siècle, on voit apparaître d'autres musiciens de valeur : Peñalosa, Escribano, Juan del Encina, et au seizième siècle, de véritables maîtres dont les œuvres, aujourd'hui encore, mériteraient d'être plus connues. Ce furent Moralès (1497-1553), qui a laissé des messes, des motets et autres compositions liturgiques d'un style austère et puissant (*les chanteurs de Saint-Gervais* en exécutèrent quelques-unes il n'y a pas bien longtemps à Paris); Guerrero (1527-1599), qui écrivit une *Passion* et une *Messe*, etc.; Antonio de Cabezon (1510-1566), Alberto Vila, et surtout le grand Victoria (1540-1613?), dont les chefs-d'œuvre ont à l'heure actuelle retrouvé une juste renommée.

A côté de tous ces compositeurs, un grand nombre de théoriciens avaient efficacement contribué au développement de l'art. Tels Bartolomeo Ramos de Pareja, auteur d'un livre *de Musica* (1482); Guillermo Podio (*Ars musicorum*, 1495), Fernando del Castillo (*De Musica instrumentali*, 1497), Domingo Marcos Duran (*Lux bella*), etc.

Enfin notons, parallèlement au développement de cet art austère et grave, l'éclosion rapide et la floraison persistante d'une musique plus populaire, des *eglogas*, des *zarzuelas* (seizième siècle), et plus tard des *tonadillas*, toutes formes généralement pleines de verve et de gaieté, grâce auxquelles nous verrons persister, jusqu'à l'époque moderne, le sentiment très vif de la musique nationale.

Mais au dix-huitième siècle la décadence de l'école espagnole commença. Pour quelle cause, il n'est que trop aisé de le dire. Comme il le fit en France, comme il faillit le faire en Allemagne, l'opéra italien vint exercer à ce moment son influence néfaste et débilitante. «L'Italie, écrit M. Pedrell, avait inventé un genre nouveau, bon ou mauvais, duquel ne tardèrent pas à être tributaires toutes les nations d'Europe.» (*Pour notre musique.*)

Le danger que courait la musique nationale fut signalé tout d'abord par quatre jésuites espagnols, et cela presque à l'époque où Gluck prêchait en France une réforme de la musique dramatique [1]. Plus récemment, un mouvement artistique d'une toute autre importance (dans ses résultats surtout) s'est dessiné, et il semble bien qu'à l'heure actuelle l'Espagne soit sortie de sa longue torpeur, ait repris son rang de nationalité musicale.

(1) Voici les noms de ces quatre écrivains : Antonio Eximeno, Xavier de Llampillas, Juan Andrès et Esteban de Arteaga. C'est M. Louis de Sarran d'Allard qui donna dans la *Revue du monde latin* (mai 1895) cette très intéressante indication.

Chose à remarquer, ce mouvement fut moins le fait d'un hasard que d'une volonté préconçue, chez quelques compositeurs et musicographes, de donner une impulsion nouvelle à l'art. «Dans l'œuvre du relèvement national, écrit M. Soubies (aux excellents travaux duquel sont empruntées en grande partie les indications ici données), la critique et la théorie ont précédé l'action pratique.» Il faut signaler, parmi les promoteurs de ce relèvement si conscient et si rapide, les musicographes Saldoni, Soriano Fuertes, Espin y Guillen, Clement y Cavedo, le P. Rius, qui publia dès 1841 une *Étude sur la nécessité d'un Opéra national espagnol*; Eslava, le P. Uriarte et surtout celui qui est l'objet du présent article, M. Felipe Pedrell.

En même temps que les théories et les écrits de combat, sont venues les œuvres, et là encore nous trouvons au premier rang M. Pedrell, qui apparaît en quelque sorte comme la cheville ouvrière du mouvement musical et dont la figure est, pour ces motifs, doublement intéressante.

M. Pedrell est né en 1841. Il a composé jusqu'ici six œuvres de théâtre, dont voici la liste : *Le Dernier Abencérage* (1874), *Quasimodo* (1875), *Le Tasse à Ferrare*, *Cléopâtre*, *Les Pyrénées* et *La Célestine*. On lui doit en outre une *Messe* avec orchestre et chœurs, un *Requiem* et un *Te Deum*, un poème lyrique intitulé *Mazeppa*; un poème symphonique, *Excelsior*; une scène symphonique, *Le chant de la montagne*; deux compositions exécutées en 1878 aux fêtes latines de Montpellier, une *Marche triomphale* en l'honneur du poète Mistral et une *Chanson latine*, et quantité d'autres œuvres dont la liste serait trop longue. Il a publié des ouvrages d'érudition considérables, ainsi que des recueils d'œuvres nationales anciennes ou de documents du plus haut intérêt [1], et enfin des écrits polémiques, articles, brochures, en assez grand nombre.

La plus importante de ces dernières est le manifeste intitulé : *Pour notre musique*, et publié en 1891, à la même époque que la trilogie des *Pyrénées*. Dans ce petit livre, M. Pedrell traite de l'im-

(1) *Hispaniæ Scholæ musica sacra*. 8 volumes. *Le Théâtre lyrique espagnol des origines au dix-neuvième siècle*. 5 volumes. *Dictionnaire de la musique espagnole* (inachevé). *Dictionnaire technique de la musique*. *Thomæ Ludovici Victoria opera omnia*. (En cours de publication, formera 8 volumes.)

portante question d'une école lyrique nationale et affirme une remarquable théorie relative au drame musical moderne.

L'élément premier de toute musique dramatique, dit M. Pedrell, sera «le chant populaire, cette voix des peuples, cette pure inspiration primitive du grand chanteur anonyme... le compositeur s'en empare, se l'assimile, pour la révéler sous une forme plus affinée.» Concurremment, il sera fait usage d'éléments empruntés à cette autre tradition musicale que sont les chefs-d'œuvre des anciens maîtres, et qui interviendront chaque fois que l'action le comportera, chaque fois que ces éléments pourront fournir l'expression juste. Car ce qu'il faut, c'est «créer un art avant tout expressif, qui traduise avec force et éclat le caractère propre de notre nationalité.»

Mais, ajoute M. Pedrell, il ne s'agit pas seulement d'écrire un drame lyrique sur un sujet tiré de notre histoire ou de nos légendes, non plus que de l'écrire en castillan, ou d'y semer des thèmes populaires... Le caractère d'une musique véritablement nationale se rencontre non seulement dans les chants du peuple et dans l'instinct des époques primitives, mais dans le génie et dans les chefs-d'œuvre des grands siècles d'art. Pour qu'une école lyrique soit vraiment nationale, il faut qu'elle réunisse tout ce que la nation possède en propre : la tradition constante, les caractères généraux et permanents, l'usage des formes *natives* qu'une puissance fatale, inconsciente, fit adéquate au génie de la race... l'expression harmonieuse de toutes les passions de cette race.

Il ne s'agit donc guère ici de pures formes, d'une couleur locale plus ou moins artificielle et extérieure. Ce que veut M. Pedrell, c'est que l'inspiration première de l'œuvre, quelle que soit la forme de cette œuvre, réunisse en elle tous les caractères dont l'énumération serait la définition même du génie national.

Comme l'examen plus détaillé de la belle doctrine esthétique professée par le compositeur nous entraînerait trop loin, nous pouvons, une fois connu le principe directeur de cette doctrine, passer à l'examen des œuvres où celle-ci trouve sa plus complète manifestation. Nous reviendrons toutefois, à l'occasion, sur certains points de ladite doctrine, soit pour en examiner la valeur, soit pour en voir la concordance avec ces créations artistiques où elle est manifestée.

Mais, auparavant, il importe de nous mettre en garde contre un malentendu qui pourrait facilement se produire. Nous voyons que M. Pedrell n'est pas uniquement un instinctif : la faculté créatrice chez lui se double d'une volonté consciente, qui raisonne; et dont le rôle est de donner un soutien et une direction à cette faculté.

Or, bien des gens s'effrayeront de voir un artiste raisonner son inspiration, et, pour peu que celui-ci leur offre une théorie de l'esthétique contenue dans ses œuvres, vite ils renverseront les termes, verront dans ces œuvres la simple émanation d'une théorie préconçue et les considéreront comme dépourvues de cette spontanéité qui est le caractére premier de toute œuvre d'art.

Une telle façon de penser est absolument fausse : chez l'artiste (M. Séailles l'a magnifiquement montré dans son *Essai sur le génie dans l'art*), l'inspiration reste toujours inconsciente. L'instinct de création est chose toute distincte de la volonté, de l'intelligence; l'artiste ne crée pas l'œuvre, mais l'œuvre se crée en lui, par un processus qui reste en dehors da la pensée consciente, de la réflexion. Il peut, d'ailleurs, y avoir en l'artiste une dualité : d'une part, l'homme qui pense, raisonne, agit; de l'autre, le créateur, réceptacle passif de l'inspiration spontanée qui donne naissance à l'œuvre, la coordonne et la pousse au dehors tout organisée. Bien des artistes de génie furent uniquement de tels réceptacles; mais gardons-nous d'en conclure que le contraire ne puisse être également vrai : Richard Wagner en Allemagne, M. Vincent d'Indy en France, sont de belles preuves qu'un artiste et un théoricien peuvent être réunis dans le même individu.

Pour apprécier un artiste, il faut tenir compte de ses œuvres seules. Nous allons donc examiner les plus récentes productions de M. Felipe Pedrell.

Le trilogie des *Pyrénées*, achevée en 1891 et représentée 10 ans après (décembre 1901) à Barcelone avec un vif succès, provoqua dans toute l'Europe, dès sa publication, un vif et persistant mouvement d'intérèt. En Italie, en Allemagne, en France, la critique signala, étudia, discuta l'œuvre. En Russie, M. César Cui, dont M. Pedrell est un peu un frère d'armes, car l'auteur des *Pyrénées* et les *Cinq* combattent pour les mêmes idées, écrivit sur la nouvelle trilogie un long article. Plus récemment, l'auteur de *Cavalleria Rusticana* lui-même conférencia sur le même sujet.

Il y a là, pour qui sait combien est lente et pénible la diffusion d'une idée ou d'une manifestation artistique nouvelle, un symptôme significatif, et qui prouve, à n'en pas douter, la vitalité du principe posé et la valeur de l'œuvre mise au jour.

Le texte des *Pyrénées* est du célèbre écrivain Victor Balaguer (1). L'œuvre comprend trois actes ou journées précédés d'un prologue intitulé *Anima mater,* qui ne fait point partie de l'action à proprement parler, mais constitue une merveilleuse évocation du milieu où se dérouleront les évènements, une magnifique préparation au drame, ou plutôt aux drames qui vont suivre.

Il y a, en effet, ou du moins il semble y avoir une action distincte dans chaque journée, comme le montrera la courte analyse que voici :

I. *Le Comte de Foix.*—Nous sommes à l'époque (1218) où ce seigneur défend, avec les comtes de Toulouse, la patrie contre les armées du roi de France et du pape. La comtesse est restée seule au château et, avec son entourage, occupe les heures d'attente à présider une Cour d'Amour. Une étrange créature, la mauresque Rayon-de-Lune, évoque par ses chants l'âme entière du peuple. Le même souffle national anime les chants des trouvères Miraval et Sicart, les propos de tous les assistants. En même temps, on sent planer une sourde menace sur l'assemblée : on croit le comte prisonnier; un légat du pape est dans le pays et l'on craint qu'il ne vienne s'emparer du château. La comtesse pourtant est sans crainte : une vieille légende ne dit-elle pas qu'une puissance surnaturelle veille sur Foix et que si le château était violé, on verrait comme au temps jadis surgir des caveaux les antiques guerriers ressuscités pour repousser les envahisseurs?

Or voici qu'entre le légat, suivi des dominicains de l'Inquisition. Il menace et déclare s'emparer du château au nom du Très Saint Père. Tous sont atterrés, mais la comtesse trouve de fières paroles et ordonne de chasser le légat. Alors celui-ci prononce l'anathème. Et tandis qu'il maudit et condamne, des coups sourds résonnent sous terre, les dalles de la salle se soulèvent, une nombreuse troupe d'hommes d'armes surgit comme par miracle. C'est le comte de Foix qui est revenu avec son armée et qui, voyant son château occupé, y a pénétré par les souterrains pour apparaître comme les morts de la légende. Les ennemis sont jetés dehors. Foix est victorieux.

II. *Rayon-de-Lune.*—Vingt-sept ans plus tard, alors que la patrie est vaincue, le comte de Foix a renoncé à la lutte et s'est réfugié dans un couvent. Rayon-de-Lune, en qui une fois de plus

(1) Homme politique, poète et historien; on lui doit une *Histoire politique et littéraire des troubadours,* nombre d'œuvres lyriques, de drames, etc.

nous sentons vibrer l'âme patriotique du peuple entier, est venue le trouver dans son asile pour le supplier de rependre la lutte. Montségur n'est pas encore au pouvoir des ennemis, que le comte y vienne, afin d'aider à la victoire finale.

Au moment où le comte, après avoir longtemps hésité, va céder aux supplications de Rayon-de-Lune, un messager arrive qui annonce la prise de la dernière forteresse, la ruine finale de la patrie. Eperdu de douleur, le comte renonce à son propre salut et se livre sans résistance aux inquisiteurs qui bientôt surviennent pour le mener au supplice.

III. *La journée des Panissars.*—C'est la représentation du fameux massacre, en 1285, des troupes françaises par les Almogavars aragonnais.

Les troupes du roi d'Aragon sont campées au col des Panissars. L'ordre est venu de laisser passer sans l'inquiéter l'armée du roi de France. Rayon-de-Lune, toujours animée, malgré son grand âge, du même ardent amour de la patrie, erre dans les montagnes. Elle s'afflige d'apprendre que l'on ait pactisé avec les ennemis, et, par ruse, parvient à faire donner le signal de l'attaque, dont elle a appris le secret. Les troupes françaises sont impitoyablement massacrées, et la vieille patriote peut mourir heureuse après avoir salué au passage le jeune roi d'Aragon, victorieux, et vu resplendir dans toute leur gloire les montagnes natales éclairées par le soleil levant.

On voit la noblesse d'inspiration, la grandeur épique, dirai-je même, de l'œuvre. On voit également que cette œuvre est parfaitement conforme à l'idéal esthétique de son auteur : le poème est, par son sujet, profondément national. Il y circule une sève généreuse et franche qui lui donne la vie, et cette vie se manifeste sous des aspects intimement caractéristiques qu'il est impossible de méconnaître. Cette gravité, cette ardeur souvent violente, cette âpreté de l'expression, cette rigidité de l'âme, cette force de la foi patriotique, en un mot tout ce qui caractérise les personnages du drame, ce sont là autant de qualités propres à la nation espagnole, celles qui éclatent dans toutes les œuvres d'art que ce pays a produites; et c'est bien là le «caractère national».

Et, à étudier la musique, on verra que M. Pedrell s'est non moins exactement conformé à son idéal. Certains éléments proviennent du folk-lore musical, d'autres sont tirés des anciens chefs-d'œuvre : voici, dès le prologue, un faux bourdon du premier ton

de l'ancienne liturgie. Plus loin est un Alleluia paraphrasé de Comès. Les jeux de la *Cour d'Amour* sont accompagnés d'une charmante musique où voisinent des thèmes catalans, basques, provençaux, des motifs de vieilles chansons des trouvères, etc.

Mais de tout cela l'auditeur n'a pas à tenir compte. Ce qu'il importe, c'est de constater ici que cette musique est expressive et vivante : les éléments originaux ou empruntés dont elle se compose forment un tout harmonieusement équilibré, et qui s'adapte au texte de la façon la plus étroite, ce qui constitue évidemment la qualité essentielle de la musique dramatique.

Après avoir envisagé ainsi dans leur ensemble *Les Pyrénées*, il est permis de dire que l'œuvre de M. Pedrell n'est pas inégale à la pensée esthétique du compositeur, et c'est là le plus bel éloge qu'on puisse faire. Mais il n'échappera à personne que certaines réserves sont possibles en ce qui concerne l'action scénique de cette trilogie. Chaque journée forme un tout complet et semble rester isolée des précédentes, à ne se placer qu'au seul point du vue «théâtre» s'entend. Et l'on pourrait être enclin à critiquer un tel agencement au nom de la nécessité d'une unité d'action. Un examen, approfondi montrera pourtant que cette unité existe. Il y a un lien entre les trois événements représentés : c'est l'idée de la patrie, de l'amour de la race et de la liberté, idée qui s'impose à l'esprit dès le prologue pour prédominer jusqu'à la fin. Ce lien, tout moral, nous est même rendu manifeste, scéniquement, par la présence de la symbolique Rayon-de-Lune.

Au demeurant, l'objection est mince. On pourrait encore se demander, peut-être, s'il y a (toujours au point de vue «théâtre») une action suffisamment saisissante, assez habilement graduée, dans la première journée, qui ne comprend guère qu'un spectacle, la *Cour d'Amour*, suivi de deux «coups de théâtre», l'entrée du légat, puis celle du comte. Ou encore dans la seconde, où l'action, tout intérieure, consiste uniquement dans les sentiments qui agitent l'âme du comte.

A dire vrai, je ne crois pas que de telles critiques puissent être sérieusement mises en avant; et l'on ne penserait guère à les formuler si une œuvre telle que *Les Pyrénées* ne méritait d'être soumise à l'étude la plus minutieuse, et si surtout le compositeur n'avait écrit, dans le manifeste déjà cité, les lignes suivantes :

... On se convaincra qu'en matière d'art les sentiments des nations méridionales seront tou-

jours différents de ceux des nations du Nord : en celle-ci on produira *Hamlet*, en celles-là, *A secrète injure, vengeance secrète*. Le poignard vengeur raisonnera, par la bouche d'Hamlet, avant de se clouer dans les entrailles du coupable. L'épée de Caldéron, sans autre impulsion que celle de l'honneur outragé, va droit percer le cœur du coupable.

C'est là une théorie de l'action scénique telle que l'envisagent, selon leurs sensibilités opposées, les hommes du Nord et les Méridionaux; et il est intéressant de comparer cette théorie à la réalisation dramatique que nous a offerte M. Pedrell.

Dans la première journée des *Pyrénées*, pendant que, réunis en Cour d'Amour, les personnages du drame attendent les événements, ne sentons-nous pas à chaque instant s'accroître en nous l'ardeur patriotique, la conscience des souffrances que subit la race privée de liberté? N'est-ce pas là une efficace préparation du drame même? Quand brusquement le légat se présente, nous sommes prêts à vibrer de haine, comme la comtesse elle-même, pour accueillir avec une joie infinie l'arrivée des libérateurs. L'action matérielle occupe à peine un cinquième de la *journée*, et pourtant l'action, au sens large du mot, est continue.

Dans la deuxième journée, l'action est tout entière dans l'âme du comte, comme dans *Hamlet* elle sera dans celle du héros principal, comme dans les premières scènes, réputées peu «scéniques» de la *Valkyrie* elle se déroulera dans le cœur de Wotan, puis dans celui de Brunehilde.

La vérité, la beauté, sont plus semblables à elles-mêmes qu'on ne le croit, et ce sous toutes les latitudes. Quiconque est destiné à les réaliser le fera, en vertu de cette puissance inconsciente dont je parlais tout à l'heure, pleinement et sans limitation autre que celle de son libre génie.

Et cela sera une nouvelle preuve de la liberté de l'instinct créateur, qui sait corriger ce qu'une théorie émanée de la raison ou de la volonté peut avoir de trop restrictif.

En résumé, aucune critique grave ne peut être adressée à la trilogie des *Pyrénées*. Je crois bien que l'on n'en pourra formuler aucune, si minime soit-elle, à la dernière œuvre de M. Pedrell, *La Célestine*. Ici l'action est de la plus parfaite continuité; l'intérêt, fort divers, reste un du début à la fin. Une vie intense anime la pièce; et ce n'est plus la vie épique, parfois grandiloquente,

mais la vie quotidienne, ses mille aspects, ses situations diverses, qui apparaissent dans toute leur vérité.

Il faut dire que M. Pedrell a été merveilleusement inspiré en choisissant pour sujet l'admirable *Célestine* de Fernando de Rojas, l'énigmatique écrivain à qui revient l'honneur d'avoir composé la première en date des œuvres dramatiques de l'âge moderne (1). *La Célestine, tragi-comédie de Caliste et de Melibée*, mériterait, à elle seule, une longue étude. C'est une pièce remarquable à tous les égards, et qui, aujourd'hui encore, intéresse, non seulement au point de vue littéraire rétrospectif (car elle est l'origine première de tout le théâtre espagnol, dont on sait l'influence sur les autres littératures), mais aussi par le réalisme curieux, la puissance d'observation qui s'y manifestent, par la saveur étrangement fraîche que l'on y trouve.

L'auteur l'intitula tragi-comédie : une tragédie intensément humaine et une comédie de non moindre valeur s'y déroulent parallèlement, indépendantes presque l'une de l'autre et pourtant étroitement associées; l'une et l'autre parfaitement claires, également intéressantes, également «vécues» toutes deux, et ne gênant aucunement leurs développements respectifs. A cet égard, *La Célestine* est un véritable tour de force littéraire.

M. Pedrell a disposé, sans y rien changer, mais en en élaguant tout ce qui n'était pas essentiel, la longue œuvre de F. de Rojas en quatre actes, à l'ordonnance desquels il n'y a absolument rien à reprendre. Voici, brièvement conté, le sujet de la pièce :

Le jeune Caliste, qui aime Melibée, déclare à celle-ci, trop ouvertement et sans mesurer assez ses paroles, son amour. La jeune fille, offensée, repousse l'audacieux et lui défend de reparaître devant elle. Caliste s'afflige, mais bientôt, sur les conseils de son valet Sempronio, il forme le projet plus ingénieux que louable d'avoir recours à une vieille et experte entremetteuse, la Célestine.

Celle-ci ne tarde pas à réussir dans la mission qui lui est confiée de réunir Caliste à celle qu'il aime. Mais les résultats de la funeste

(1) L'œuvre de Rojas est de 1492, et *La Mandragore* de Machiavel ne parut qu'en 1502. *La Célestine* devint rapidement populaire. On en compta en moins d'un siècle une quinzaine d'éditions espagnoles. Dès 1514, elle fut imprimée aussi à Milan, l'année d'après à Venise. En 1527, traduite en français, elle fut imprimée à Lyon, et deux nouvelles traductions françaises en parurent dans le cours du seizième siècle. Plus tard elle fut traduite en italien, en allemand, en latin, en anglais. Voir l'édition publiée en 1841 par Germond de la Vigne (Paris, Gosselin).

intervention de la vieille ne se font pas attendre. D'abord, celle-ci, pour s'être refusée à partager avec les valets de Caliste, ses complices, le prix qu'elle a reçu de ses services, est assassinée par lesdits valets. Ceux-ci sont condamnés et exécutés, et la voix populaire rend responsable Caliste d'avoir, par ses agissements, provoqué le crime. Quelques garnements, passant par la rue qui borde le jardin où les amants sont réunis dans leur rêve, cherchent querelle à un serviteur de Caliste, Sosie. Celui-ci appelle au secours, et Caliste, qui arrive à la rescousse, tombe en voulant franchir un mur et se tue. Melibée, désolée de la mort de son amant et perdue d'honneur désormais, ne veut pas plus longtemps vivre et se précipite du haut d'une tour.

Voilà la tragédie. La comédie, elle, nous la trouverons dans les agissements de la Célestine, dont le portrait est merveilleusement tracé et la nature dépeinte de façon presque incroyablement vraie; dans ceux des valets coupables, Sempronio et Parmeno, prompts à inciter leur maître à l'intrigue, à se livrer, eux aussi, à la débauche sous le couvert de l'experte entremetteuse, dans toute cette vie populacière grouillante, qui est comme une couche de terreau au-dessus de laquelle germe, fleurit et meurt une belle et tragique fleur de passion, de joie et de deuil.

Je ne saurais dire combien belle, combien complète est cette œuvre. Chacun sentira comme revit en elle l'Espagne tout entière, avec son peuple, ses mœurs, sa sensibilité et ses aspects extérieurs. Et en même temps elle renferme un drame de la plus profonde humanité, de la vérité la plus directe et la plus générale. Arriver à réunir une expression dramatique intense à l'évocation aussi exacte que possible du sentiment national était l'idéal de M. Pedrell, et je crois que dans *La Célestine* cet idéal est pleinement atteint.

Il ne reste pas grand'chose à ajouter en ce qui concerne la partition de l'œuvre : elle est réalisée absolument de la même façon, toutes proportions gardées, que celle des *Pyrénées*. On y trouve des éléments populaires et aussi, je pense, des thèmes empruntés aux musiciens du passé. Mais cela ne saurait entrer en ligne de compte dès qu'il s'agit d'apprécier esthétiquement l'œuvre, puisque ces divers éléments n'interviennent qu'à l'état de cellules vivantes qui serviront avec nombre d'autres à constituer l'organisme entier. Cet organisme est bien là. Le tissu sonore fait partie intégrante du drame qui se déroule. Dans toute la mesure où il

est permis de juger d'une œuvre theâtrale avant que d'en avoir vu la représentation, on peut affirmer que celle-ci est valide et bonne, et penser que très prochainement un éclatant succès accueillera l'œuvre nouvelle du très probe et très puissant esprit qu'est M. Felipe Pedrell.

La Renaissance Latine, Paris, Mai 1904.

ARNALDO BONAVENTURA
Firenze.

La Celestina : Tragicomedia lírica de Calisto y Melibea : Música del maestro Felipe Pedrell.

Sono ormai noti, ed io stesso ebbi occasione più volte di occuparmene a lungo, i criterî artistici dai quali è mosso, nell' opera sua, l' illustre Maestro Spagnuolo D. Filippo Pedrell, il quale del resto aveva esposto da sè, nel pregevole opuscolo intitolato *Por nuestra música,* i suoi intendimenti.

Tesoreggiate tutte le conquiste tecniche dell' arte moderna e tenuto conto dello spirito dei tempi nuovi, dei nuovi gusti, dei nuovi indirizzi, delle nuove aspirazioni, il Pedrell vagheggia l'instaurazione o la restaurazione di un' arte tipicamente nazionale e pensa che per raggiungere l' ideale di dare, per quanto sia possibile, alla musica un' impronta veramente etnica, non v' abbia altra via che ricorrere alla fonte inesauribile dei canti popolari, nei quali più spiccata e più viva l' indole nazionale si afferma.

Mosso in sostanza da questi concetti, egli compose quel suo poderoso lavoro che s'intitola *I Pirenei* e che è la prima parte di una già immaginata *Trilogia* avente per argomenti la *Patria,* l'*Amore* e la *Fede*. E come i *Pirenei* sono il simbolo della *Patria*, così ora questa *Celestina* viene seconda a simboleggiare l'*Amore*.

La *Celestina, tragicomedia de Calisto y Melibea*, è un' opera letteraria di massima importanza non solo nella storia del teatro Spagnuolo ma anche in quella del teatro universale.

Composta nel secolo xv dal famoso Fernando de Rojas, essa è ritenuta dai più come la prima composizione teatrale scritta con

regolarità ed eleganza. Essa, come dice l'Andres, levò tanto strepito nel mondo letterario che poche opere ne possono vantare l'uguale. — Sappiamo in fatto che fino dal secolo XVI se ne moltiplicarono dovunque le traduzioni: basti ricordare le edizioni che se ne fecero in Italia negli anni 1514, 1515, 1525, 1535 e altre ancora, e quelle francesi del 1598 e del 1629.

E' stato lungamente discusso se la *Celestina* sia opera d'un solo o di più autori, e sembra ormai certo che interpolazioni, aggiunte, mutamenti operati da mani diverse non manchino. Tuttavia una mirabile unità di pensiero domina il lungo lavoro e attesta della personalità di un poeta, il de Rojas, che ne concepì indubitatamente l' insieme anche se poi vi furono fatte addizioni diverse. Questa tragi-commedia, scritta, ben inteso, non per esser recitata, ha nella prima edizione (Burgos 1499) la bellezza di sedici atti, il primo dei quali di per sè tanto svolto da potersi considerare come un' intero dramma. Nell' edizione successiva, che è del 1500, gli atti son diventati ventuno!

La *Celestina* esercitò un notevole influsso sulla letteratura dell' epoca e fu anche largamente imitata, tanto che abbondano le opere teatrali che ad essa si riconnettono, per esserne il seguito o la evidente derivazione.

Ricorderò finalmente (giacchè non è il caso ch' io qui mi dilungi di più intorno dall' opera letteraria) che il testo della *Celestina* è in prosa castigliana, ma in una prosa immaginosa e poetica e quasi musicale; onde il Pedrell scriveva doversi veramente ammirare *un prosista tan poeta, y un prosista y un poeta tan músico.* Questa prosa è rimasta nel *libretto* musicato dal Pedrell: libretto che è soltanto una riduzione, a proporzione possibili, dall' immenso testo originale, di cui però sono serbate incolumi le linee generali, lo svolgimento e le stesse parole che, pel loro carattere sculturale, ben si prestavano ad essere colla musica magnificate. Ma è tempo di venire a dir qualche cosa appunto della musica che l' illustre compositore spagnuolo ha adatto al drama di Calisto e di Melibea.

Premetto che non intendo giudicare della teatralità del lavoro. Ormai, per esperienza mia e d' altri, mi son persuaso che la lettura di un' opera nella riduzione per canto e pianoforte è affatto insufficiente per giudicare dell' effetto dell' opera stessa sopra la

scena. Quante volte, dopo simili letture, udii prognosticare trionfi che, ahimè, non si verificarono, mentre, altre volte, un inatteso successo fece ricredere chi aveva, a pianoforte, pronunziato sentenze di definitiva condanna!

Nel caso attuale poi è da aggiungere che compenetrandosi continuamente la musica col testo e per conseguenza coll'azione drammatica, è assai difficile separarnela e considerarla come cosa di per sè stante : d' altra parte della sua fusione col testo non si può giudicare che udendo la rappresentazione dell' opera, al fuoco della ribalta, nel suo svolgimento vivo e reale. Finalmente conviene notare che, dato il grande sviluppo della parte orchestrale nel nuovo lavoro del maestro Spagnuolo, riesce impossibile dare un sicuro giudizio dell' opera senza almeno conoscerne la partitura. Ad ogni modo ecco qua, se non giudizî, alcune impressioni e alcune considerazioni sull' indole generica del forte lavoro.

Se, terminata la lettura dello spartito, noi ci facciamo indietro per abbracciarne collo sguardo l' insieme, proviamo l' impressione di chi si trovi dinnanzi ad una mirabile opera d' architettura. Ampio ed armonico il disegno dell' insieme : massima la cura anche dei minimi particolari che appunto concorrono a rendere organica ed intonata la struttura del tutto.

Al maestro Pedrell non manca abbondanza di idee musicali : e talora anche la sua musica assume una vera passionalità e attesta della fantasia del compositore. Quanto al lato tecnico del lavoro è da osservare come il Pedrell si valga spesso delle tonalità antiche, per quanto transformate negli accordi moderni, ma non tanto da non riconoscersi l' origine loro. Il che conferisce a certe modulazioni un colore speciale e veramente caratteristico.

Di più, seguendo la teorica di cui ho fatto cenno più sopra, il maestro Pedrell introduce nell' opera sua temi derivati dalla musica popolare del suo paese, così avvisandosi di imprimere nel lavoro l' indole nazionale. Se non che anche il Pedrell, come ormai quasi tutti, risente l' influsso wagneriano cui in pratica non riesce a sottrarsi per quanto sostenga in teoria di voler fare opera meridionale e prettamente latina. La sua musica ha spesso il tema wagneriano ed è specialmente, se così posso esprimermi, *Tristaneggiante*; i procedimenti (e a volte anche i pensieri) sono derivati da quelli del grande Alemanno ed anche il sistema dei *Leitmotiv*, seb-

bene in parte modificato, si riconnette evidentemente a quello usato dall' autore del *Parcival*.

In sostanza può dirsi che, anche con questo lavoro, il maestro Pedrell ha dimostrato l'altezza del suo ingegno e la vastità della sua dottrina, della quale è prova anche la sapiente armonizzazione del suo interessante spartito. Per essere pienamente ed assolutamente sincero, io non voglio dissimulare che (almeno a giudicarne della lettura a pianoforte) una certa pesantezza sembra incombere su questa *Celestina*, causata forse dal sistema adottato della continua melopèa e da certe lungaggini : tanto è vero, che l' animo si risolleva ogni qual volta uno sprazzo di luce viva scende a squarciare le grigie nebbie, ossia, per uscir di metafora, quando l' autore si abbandona, per un istante, alla sua ispirazione melodica : ispirazione melodica che certo non manca all' illustre maestro Spagnuolo e che anche più abbondante apparirebbe s' egli non si studiasse talvolta di frenarla a bella posta, non osando ribellarsi a certi odiernissimi precetti estetici che impongono l' assoluta esclusione del *Pezzo*, con una tirannia diversa, ma non minore, di quella che imponeva una volta l'accademica, convenzionale e sistematica successione del *Recitativo*, dell' *Adagio* e della *Cabaletta*!

Non è il caso, in un articolo come questo che tende a porre in rilievo l'indole generale della nuova opera del maestro Pedrell, di scendere all' esame particolareggiato dei varî brani del forte lavoro. Tuttavia non posso omettere di ricordare, tra le pagine che mi apparvero più belle per sincerità d' ispirazione e per spontaneità di concetto, la *caccia* dell' atto primo, efficacemente descrittiva, la caratteristica *Romanza* (romance viejo) tema spagnuolo che vale di per sè a dare il color locale a tutta la scena, la frase di Melibea, al terz' atto, sulle parole : *Quieres, amor mío*, piena di sentimento e di vita, quella di Calisto, *Oh, noche de mi descanso*, senza tener conto di tanti altri pregevoli passi e segnatamente di alcuni nei quali è diffusa una brillante vivacità, animatrice e comformatrice in mezzo alla gravità e solennità dell' insieme.

Non resta pertanto che fare augurio : cioè che il poderoso lavoro dell' illustre maestro Pedrell sia presto e degnamente tratto al fuoco della ribalta; e che da tal *prova del fuoco* l' opera esca vittoriosa, a maggior gloria del suo insigne autore e dell' arte.

La Nuova Musica, Firenze, Giugno 1904.

RAFAEL MITJANA

Stockholm.

Felipe Pedrell et Les Pyrénées.

Le Toonkunst de La Haye doit exécuter prochainement le prologue du drame lyrique *Les Pyrénées*, de Felipe Pedrell, le grand musicien espagnol. Mr. de Jong, critique musical du journal *Het Vaderland,* a bien voulu me demander de faire connaître l'œuvre et le compositeur au public hollandais. Je suis heureux de remplir cette tâche auprès d'un peuple dont je connais et apprécie la haute culture musicale, et de lui présenter le glorieux artiste qui honore mon pays natal. Il est doux de faire connaître ce que l'on admire à ses amis, et je ne puis que considérer comme parmi les plus chers, le peuple que j'ai appris à aimer pendant mon inoubliable séjour en ce pays artistique et charmant qui a nom la Hollande.

Il est fort curieux d'étudier le mouvement si intéressant, propre à l'art musical moderne, qui s'accentue dans la tendance de ce que nous pouvons appeler la nationalisation de la musique. Les artistes de chaque pays veulent doter leurs compatriotes d'un art purement national, propre et caractéristique de l'esprit et des sentiments de sa race, et ce fait est d'autant plus digne de fixer l'attention, que justement c'est dans nos jours que les différents peuples ont commencé à se pénétrer. On pourrait affirmer, que plus la grande facilité des communications a ouvert l'accès des diverses nations, plus les divers peuples, habitant les différents états, tiennent à fixer dans une forme artistique leur propre idiosyncrasie.

Il existe une école musicale russe; il existe des musiques slaves, scandinaves, tchèques; il a existé une grande école musicale espagnole. Les noms glorieux de Morales, Guerrero et Victoria, grands parmi les plus grands, sont une preuve plus que suffisante de cette dernière affirmation, et le savant historien de la musique flamande et néerlandaise, Mr. Vander Straeten, à dû reconnaître l'existence d'une école musicale espagnole, absolument indépendante de l'école romaine, et libre de l'influence des grands musiciens flamands et néerlandais.

Ce passé glorieux avait fini par disparaître devant l'invasion triomphante de l'art italien. *L'opéra buffa* napolitain d'abord, la musique rossinienne ensuite, sévirent en Espagne et détruisirent lentement toutes les traditions de l'ancienne école. Il en fut de même dans toute l'Europe, et la réaction contre le mouvement envahissant ne commença pas tout de suite. Nous ne discuterons pas les qualités et les défauts de l'art italien; ce n'est pas notre but. Nous tenons seulement à constater une influence pernicieuse entravant tout essor vers la création d'un art purement national. Cette évolution esthétique vers la chanson populaire, que Herder appelait la *voix du peuple*, avait été pressentie par de grands penseurs et de grands artistes. En Espagne, déjà vers la fin du dixhuitième siècle, le savant Eximeno, que l'enthousiasme de ses contemporains appela le *Newton de la musique*, comprenant cette réaction nécessaire pour le développement de l'art, formula cet important axiome : «*C'est sur la base du chant populaire que chaque peuple doit édifier son système artistique*». Mais les temps n'étaient pas encore propices pour qu'une telle doctrine portât ses fruits, et il a fallu attendre de longues années pour que cet idéal entrevu par l'esthéticien espagnol, la musique nationale, fût une réalité.

Et c'est grâce à Felipe Pedrell, un grand musicien doublé d'un grand savant, que le phénomène s'est produit. L'illustre auteur des *Pyrénées*, cette œuvre puissante, dont un important fragment, l'admirable prologue, *Alma Mater*, va être exécuté par le Toonkunst de La Haye, a exposé lui-même ses idées dans un intéressant opuscule : *Por nuestra música* (Pour notre musique), publié immédiatement après l'achèvement de sa partition. Nous allons essayer d'exposer ces idées, avant d'étudier leur mise en pratique, c'est-à-dire l'œuvre elle-même.

Pedrell commence par déclarer que pour créer le drame lyrique

national, il ne suffit pas de choisir un sujet historique ou légendaire dans lequel les usages, les sentiments et les traditions du pays soient exprimés avec toute exactitude. De même il ne suffira pas de l'emploi de la langue maternelle, ni de l'intercalation de certaines mélodies populaires dans la trame symphonique. La réunion de tous ces éléments n'arriveraient à produire qu'un caractère apparent, tout en surface. Pour obtenir un résultat positif il faut, en outre de l'art naturel, c'est-à-dire de la chanson populaire, avoir recours à la production artistique du passé, quand celle-ci, comme c'est le cas en Espagne, a fléchi d'une façon puissante l'âme nationale; d'où provient la nécessité absolue de renouer les traditions du passé. Il s'agit donc d'une œuvre innovatrice en même temps que restauratrice. En étudiant ce programme et les œuvres que sa réalisation a produites, le critique allemand Moszkowsky écrivait dans le *Berliner Tageblatt* quelques mots que nous ne devons pas laisser de transcrire : «Les efforts de cette nouvelle école méritent de fixer l'attention. D'après les preuves que j'ai devant moi, ils tracent les premiers sillons dans une terre féconde qui n'a pas été labourée depuis longtemps, et qui me semble contenir des germes capables d'assurer une brillante floraison. Je crois que le chef de cette école, Felipe Pedrell, est un artiste dont les œuvres occuperont une place importante dans l'art contemporain. En attention à ses initiatives envers l'art de son pays et à la hardiesse avec laquelle il lutte pour atteindre son but, je n'hésiterais pas à l'appeler le *Wagner espagnol*». Il nous semble que cette déclaration a une grande valeur, d'autant plus qu'elle est arrachée au chauvinisme teuton et que les œuvres du maître sont là pour la confirmer.

Une fois ces explications faites — nous les croyons absolument nécessaires — il nous semble convenable de donner quelques indications sommaires sur l'œuvre. Il s'agit d'une trilogie dramatique, précédée d'un prologue, pouvant être exécutée dans une seule soirée, qui fut représentée pour la première fois avec un immense succès dans le théâtre du Liceo de Barcelone le 4 Janvier 1902. *Les Pyrénées* sont une œuvre de grande envergure participant du double caractère épique et dramatique. Le sujet a trait à l'héroïque epopée aragonaise qui se déroule dans une période de 70 années, depuis la terrible défaite de Pierre I à Muret jusqu'au triomphe définitif, obtenu par son petit-fils, le chevaleresque Pierre III, en l'année 1285, au *Col de Panissars*, sur les troupes françaises com-

mandées par Philippe le Hardi. Par cette victoire le sol de la patrie aragonaise fut délivré de l'invasion étrangère. Le poème, écrit par le grand poète catalan Victor Balaguer, est une composition remarquable à divers points de vue, qui a été traduite en plusieurs langues. Il se divise en un prologue : *Alma Mater*, espèce de résumé mystique de l'œuvre, et en trois épisodes : *Le Comte de Foix*, *Rayon-de-Lune* et *La bataille de Panissars*. Chacune de ces trois parties forme un tout homogène, pouvant être séparé de l'ensemble général. Cependant la conception originale ne peut être comprise que par la connaissance successive des trois épisodes.

Il est bon d'ajouter que d'aprés les idées du maître Pedrell, *Les Pyrénées* ne sont que le premier des trois grands hymnes qu'il se propose d'écrire à l'honneur de la dévise des *Jeux floraux*, cette institution typique de Catalogne et de Provence. Ladite dévise porte ces trois mots : *Patria*, *Fides*, *Amor*, et en célébrant les trois grandes idées qu'ils représentent, l'illustre artiste désire composer une espèce de trilogie idéale, hautement expressive des sentiments de son peuple, la Patrie, la Foi et l'Amour. *Les Pyrénées* se rattachent au premier des trois mots consacrés; depuis, le maître à composé le merveilleux drame lyrique : *La Célestine*, pas encore représenté, qui exprime l'amour; et il a sur le chantier l'ouvrage destiné à exalter la *Foi*, qui doit avoir pour sujet, si je ne me trompe, la légende historique du Docteur illuminé, le bienheureux Raymond Lull.

Le prologue des *Pyrénées*, *Alma Mater*, qui va être exécuté à La Haye, est inspiré sans ancun doute par les traditions du théâtre classique. Il forme une vigoureuse synthèse du puissant drame qu'il précéde. Sans prélude, ni aucune autre sorte de préparation, derrière le rideau résonne une solennelle fanfare jouée par les cors et les trompettes. Elle est composée de six accords tonals, pleins de caractère, qui reproduisent en germe les puissantes harmonies de l' *Alleluia* final. Elle est destinée à symboliser les fières montagnes qui séparent l'Espagne de la France. Quant la dernière note de l'imposant appel s'est éteinte, l'orchestre expose un thème d'une grande importance, celui de la Patrie. Dans ce premier motif fondamental nous pouvons apprécier l'application des théories et des procédés du maître. En effet, ce fragment est harmonisé de la même façon que certains traits polyphoniques anciens, et pour s'en convaincre il suffit de le confronter avec un célèbre *Benedictus* du fameux compositeur de Valence, Juan Ginés Pérez, et le non moins

célèbre madrigal de Palestrina : *Alle rive del Tebro*. Cependant le maître espagnol conserve toute son originalité; il amplifie et transforme la primitive formule harmonique, la fixant d'une façon définitive, de manière à pouvoir l'utiliser en forme de progression ascendante, ton par ton, ce qui donne une grande amplitude à certains passages du prologue.

Quand le poème commence, nous nous trouvons dans une haute vallée des Pyrénées espagnoles. Le brouillard cache l'horizon, mais disparaissant peu à peu aux premières clartés de l'aurore, il nous laisse entrevoir les sites plus importants et célèbres de l'immense chaîne de montagnes. Le défilé de Roncevaux et le Col de Panissars, le rocher d'Uruel et le monastère de Saint-Jean, le pic du Canigó et la cime de la Maladetta, le château de Foix et la forteresse de Montségur apparaissent à nos yeux émerveillés. Ce sont des lieux consacrés par la légende ou par l'histoire. Le barde des Pyrénées, fidèle gardien de leurs traditions et de leurs gloires, s'avance vers le public, et suivant l'ancien usage, après l'avoir salué, lui demande un moment d'attention pour écouter la triste histoire des maux que peut engendrer la haine des hommes. Et à la voix du vieux poète, la vénérable légende refleurit et nous embaume de ses magiques effluves de profonde poésie. Le barde récite une mélopée inspirée et pleine de sentiment, qu'un orchestre très intéressant commente plus qu'il n'accompagne, comme s'il voulait reproduire un écho de la nature ambiante. A son évocation les voix des esprits qui habitent les hautes cimes répondent, et nous entendons successivement un chœur de moines, première population de ces régions désolées, qui chantent les louanges du Tout-Puissant, un chœur de dames, de chevaliers et de trouvères célébrant une *Cour d'amour*; puis le chant fatidique des inquisiteurs, destructeurs de toute œuvre émancipatrice, et enfin l'hymne glorieux des almogavars—c'est le nom des anciens soldats aragonais—défenseurs de toute liberté.

Ces diverses pages musicales sont de premier ordre. Le chœur des moines, souverainement beau de style, est inspiré d'un *faux-bourdon* du seizième siècle, imprimé dans le livre si intéressant de Fray Tomas de Santa Maria, publié à Valladolid en 1565. Il s'agit d'un fragment polyhonique du plus grand caractère. Le chœur de la *Cour d'amour* est une merveille de grâce et d'élégance, que l'on réentendra amplifié dans une importante scène du premier episode: *Le Comte de Foix*. *L'Hymne des Almogavars* est une page brillante,

espèce de *Marseillaise* triomphale, remplie d'enthousiasme et de force, qui exprime à merveille l'esprit de ces terribles guerriers, indomptables vainqueurs de Philippe le Hardi et de Napoléon le Grand, et incapables de supporter le joug de l'étranger envahisseur.

Un moment de grande beauté dans ce prologue, est celui où le barde, apercevant les ruines du vieux manoir de Foix, se souvient de la fière dévise des Comtes : *touche-moi, si tu l'oses.* Pedrell symbolise ce cri de guerre par un thème fort expressif, destiné à devenir un des motifs conducteurs de l'ouvrage. Il s'agit d'un simple appel de trois notes, exposé par la trompette, et de provenance populaire, qui fixe l'attention tout de suite et produit un grand effet. Mais les souvenirs de gloire ne tardent pas à disparaître, faisant place aux mémoires de ruine et de désolation. L'inquisition romaine — très typiquement caractérisée par le maître, dans un petit chœur plein de sauvage et âpre majesté — a combattu rudement l'essor expansif des trouvères, et les soldats romains, sous les ordres du cruel Simon de Montfort, ont détruit et ruiné la patrie catalane et aragonaise. La patrie serait morte si les vainqueurs de Panissars n'avaient refoulé l'ennemi. Les gens de France et de Rome sont en fuite, c'est le moment de renaître à l'espérance.

Alors le barde inspiré découvre l'avenir. Il ne pleurera pas les tristesses du passé, ni chantera le triomphe du présent. Plein de foi, il se dirige de nouveau vers le public en lui conseillant d'éviter la haine entre les hommes fiers, et de chercher la paix dans l'amour. C'est alors — ajoute-t'il — que les montagnes et les vallées chanteront *Alleluia*, et à ce moment l'orchestre reprend le thême de la Patrie, l'amplifie dans une progression ascendante et le développe d'une façon grandiose. La caractéristique fanfare des *Pyrénées* réapparaît comme cadence transitoire, et à son éveil tous les esprits du passé et de l'avenir entonnent le sublime chant liturgique de la *Résurrection du Christ.*

Il existe peu de pages d'aussi grande beauté dans toute la musique moderne. A l'orchestre, à l'orgue et à la masse chorale divisée en quatre chœurs, s'unissent les cloches pour célébrer à toute volée la paix et l'amour. La soleil illumine l'horizon, et devant nos yeux doit apparaître la chaîne des Pyrénées dans sa souveraine splendeur. Les cimes, couvertes de neige, brillent aux premiers rayons, et la diaphane clarté matinale permet d'observer tous les détails du paysage, les villes et les villages, les rochers et les vallées, les lacs et les cascades, les châteaux et les monastères, les prairies

et les bois, et de toute part, sur les hauteurs et dans les abîmes, sur le ciel et sur la terre, au Nord, à l'Est, au Sud et à l'Ouest, retentit l'hymne de triomphe, et à un chœur répond un autre chœur, et l'orgue épanche ses accords solennels, et les cloches tintent les notes de joie, tandis que les cors et les trompettes, dominant l'ensemble, imposent de nouveau la fanfare grandiose des Pyrénées.

Nous avons essayé de donner un léger aperçu de ce merveilleux prologue, mais tous nos efforts ne pourraient donner qu'une faible idée de cette création grandiose. Partout où il a été exécuté de façon convenable, il a produit une extraordinaire impression, qui, je suis sûr — je connais par expérience les admirables exécutions du Toonkunst de La Haye et la grande compétence artistique de son directeur Mr. Verhey — se reproduira à l'occasion présente.

Le Toonkunst a fait œuvre méritoire en inscrivant sur son programme la création Pedrellienne, si noble par ses tendances, si élevée par son esprit. Il est temps que l'on commence à connaître la musique sérieuse espagnole, il est temps d'apprécier ce que savent produire les héritiers des Guerrero, des Morales et des Victoria. Pedrell par sa science, par son grand talent, par son véritable génie national, mérite d'occuper une place parmi les plus grands compositeurs de notre époque. Il existe en verité peu d'artistes aussi originaux, d'une personalité aussi puissante et vigoureuse.

Nous sommes sûrs que la Hollande, dont la grande culture musicale nous est connue, appréciera dûment l'œuvre du maître espagnol, et que peut-être un jour cette société admirable du Toonkunst, qui fait tant pour l'art musical, inscrira à son repertoire le poème *Le Comte Arnau*, une des créations les plus belles et les plus grandioses de ce grand artiste qui a nom Felipe Pedrell.

Novembre 1906.

GUSTAVO E. CAMPA
Director del
Conservatorio de México.

Sevilla, Mayo 24 de 1909.

El Maestro Pedrell.

Datan de más de veinte años mis relaciones amistosas y artísticas con el maestro Pedrell, á quien no vacilo en considerar como una gloria de España. El autor de *Los Pirineos* dirigía por entonces en Barcelona una bella publicación: *La Ilustración Musical*, desde cuyas columnas y con sin igual constancia, se esmeró en invitar á colaborar y á hacerse conocer, musical y literariamente, á todos los compositores y escritores de la América española, poco menos que desconocidos aún en esta región del viejo mundo. Cuando se está en plena efervescencia de producción, en la edad florida de las ilusiones y de la fe en el futuro, cuando de nada se duda y de todo se espera, ¿cómo resistir á los halagos de semejante invitación? Fuí el primero en acudir á ella y, en correspondencia, Pedrell me dirigió la más benévola y cariñosa de las cartas, solicitando mis datos biográficos y alguna composición inédita, así como los de otros artistas cuya personalidad fuese saliente á mi entender. Fué así cómo vieron la luz en *La Ilustración Musical* las biografías y composiciones del que esto escribe, y las de Castro y Felipe Villanueva, nuestros dos queridos y malogrados compatriotas. Excuso añadir que, por lo que á mí toca, ese bautismo de la crítica europea, apadrinado por una figura de la talla de Pedrell, constituyó, más que una bella lisonja, el estímulo mayor que he

recibido en los comienzos de mi vida artística. Pero, si sus palabras de aliento tuvieron un valor que no podría aquilatar, su constante afecto, su cariñosa solicitud y su interés confraternal para conmigo, ejercieron en mi espíritu el dulce y consolador influjo que siempre me procura el amor de los hombres buenos. Quise y quiero á Pedrell con profundo cariño; nuestra amistad ha sido fiel y constante desde época tan remota; no se ha alterado ni entibiado en frecuente correspondencia epistolar, y asi se explicará que, al iniciar este mi viaje por España, cifrase una de mis pocas alegrías en conocer al viejo y leal amigo, tan querido como admirado.

Por eso fué tan grata mi primera impresión en tierra española: al descender en el andén de la estación de Barcelona aguardábame Pedrell con los brazos abiertos, la faz sonriente y el cariño desbordante.

—Desde este momento—me dijo—no se separará de mí; ha visto tantas bellas ciudades y tantas grandezas, que no encontrará aquí nada que le sorprenda; en cambio, no habrá encontrado en ninguna quien le estime como yo, y por eso me complazco en creer que su visita será para mí y no á Barcelona.

Y, naturalmente, así fué; no por forzado consentimiento mío, sino por placer propio y coincidencia de deseos. Tres días, tarde, mañana y noche, viví en la intimidad del maestro, conversando mucho de arte, escuchando sus sabias observaciones, sus desconsoladores juicios acerca de la precaria situación musical de España, y recogiendo de sus labios palabras de decepción para los suyos y —como siempre—de aliento para mí y de fe para nuestro arte, cuya situación actual procuré describirle con toda franqueza y con la mayor exactitud.

Pedrell es un decepcionado, y á fe que no le falta razón : no es comprendido ni admirado en su patria como lo merece; la ignorancia de la mayoría, su escasa ó nula cultura, la corrupción general del gusto, la mala fe de algunos, el rencor y la envidia de otros, han relegado á Pedrell en España, si no al olvido—que sería ya el colmo,—sí á un ostracismo voluntario, del cual le impiden salir sus propias convicciones y su recta conciencia artística. Se le respeta como á un sabio, se le considera como á un erudito, se le consulta en sus monumentales trabajos históricos, porque es preciso acudir á él; pero España entera olvida, por capricho é incultura, al compositor de altos vuelos que ha querido

dotar á su patria de un arte propio y genuino, y que, elaborando con los elementos que le proporcionan su misma vasta erudición y sus profundos conocimientos del canto popular, ha pretendido crear el drama lírico español como Wagner se propuso crear y creó el drama lírico alemán. Esto es para el público letra muerta; para los músicos, un problema; para los críticos, una locura. El primero representa la indiferencia; los segundos, la ignorancia; los últimos, la mala fe; y ¿quién puede luchar contra factores semejantes, que anulan toda aspiración y aniquilan la más fuerte voluntad? Y sin embargo, á falta del estímulo de los suyos, Pedrell disfruta de la admiración y el aplauso de los extraños; lo que se le escatima en su patria, el reconocimiento de su valer y la importancia de su enorme empuje, merécele honores y distinciones del extranjero, tributos de admiración, homenajes y juicios lisonjeros que, aplicados á una voluntad como la suya, justifican su perseverancia en el trabajo y su actividad de producción á una edad en que, normalmente, las facultades declinan y el descanso se impone.

Y Pedrell no se da por vencido; puesta la mirada en lo porvenir, alentado por ejemplos análogos á su caso, estimulado por el aplauso que constantemente le llega de otros países, trabaja con ardor, como un joven, como el artista verdadero, sin cuidarse de los desdenes del vulgo, ni de las pasiones de sus enemigos. Si no tiene fe en los suyos, sí la tiene en sí mismo, y cree que debe dar cima á la misión que se ha impuesto. Satisface así una necesidad de su espíritu y prosigue la buena obra de creación y regeneración.

He escuchado fragmentos de su última partitura, así como de *La Celestina*, obra menos reciente, y puedo garantizar que bulle la inspiración en aquella cabeza coronada de canas y palpita mucha vida en aquel corazón no poco lacerado por los desengaños.

Puédese decir que, para sí, ha realizado Pedrell su ideal como compositor; para el público no, por la sencillísima razón de que en España es donde menos se conoce, á pesar de que es donde más se le discute. De tiempo atrás formuló su profesión de fe en un sabroso opúsculo : *Por nuestra música*, que es á *Los Pirineos*, lo que aquel famoso *Prefacio* de Gluck á su *Alceste*. Para que se tenga una idea acerca del pensamiento del maestro, voy á transcribir dos párrafos substanciales; por ellos se observará que, al pretender fundar la ópera española, Pedrell sigue rumbos distintos de Wagner en su idéntica cruzada, y no aspira, como éste, á ser un revolucionario :

«El carácter de la escuela lírica estriba en el cantar popular expresado en forma artística. El cantar popular es la *voz de los pueblos*, esa pura y primitiva inspiración de cantores incógnitos, y, tanto por su texto como por su música, sirve de medida de las fuerzas creadoras de un pueblo... Los tesoros preciosos contenidos en los cantares populares han ofrecido, en manos de personas capaces de comprender las tendencias del genio nacional, un maravilloso material para su elaboreo artístico, han servido de punto de partida para diversas escuelas líricas y han engendrado producciones importantes en la historia del arte. El cantar popular da el contenido, la expresión; el arte contemporáneo da el envoltorio externo, la riqueza de la forma. La combinación acertada del uno con el otro encarna en las producciones operísticas no solamente el colorido local, sino también el de la época... En el cantar popular se manifiesta el temperamento artístico de un país.»

Ahora bien, ocurre preguntar: ¿cómo debe ser una ópera genuinamente española? A esto Pedrell replica brillantemente en otra porción de su folleto: «No será solamente un drama lírico sobre un asunto sacado de nuestra historia ó de nuestras leyendas. No bastará tampoco escribirlo en castellano y sembrar aquí y allá algunos temas populares cuya apariencia original ocultase imperfectamente el origen extranjero del resto. El carácter de una música verdaderamente nacional no se encuentra solamente en la canción popular y en el instinto de las épocas primitivas, sino en el genio y las obras maestras de los grandes siglos de arte. Para que una escuela lírica sea propiamente la de una nación y no se confunda con otra alguna, se necesita que reuna todo lo que esta nación posea como propio: la tradición constante, los caracteres generales y permanentes, el acuerdo en diversas manifestaciones artísticas, el uso de formas determinadas, nativas, que una potencia fatal, inconsciente, hizo adecuadas al genio de la raza, á su temperamento y á sus costumbres; la expresión harmoniosa, en condiciones siempre iguales de todas las pasiones de esta raza; en fin, como un resumen de todos los estudios, de todas las obras en las que tales elementos se desarrollaron sin desviarse jamás.»

Sobre esos cimientos teóricos Pedrell ha edificado su vasta obra musical; ha sido fiel á sus principios, y el espíritu del canto popular flota sobre ella comunicándole vida y novedad extraordinarias. El compositor no ha pretendido impregnarla de color local á la manera trivial y falsa de otros—como se da sabor á un guiso

obedeciendo fielmente a una fórmula culinaria; — la *adaptación* de cantos populares es, relativamente, escasa, y predomina, en cambio, la *asimilación* del sentimiento y estilo populares. Tampoco es un imitador de Wagner — como algunos lo señalan — ni un adepto de todos sus procedimientos; claro está que aprovecha lo que de ellos conviene á su propósito desde el punto de vista técnico : pero se inclina más resueltamente á la manera de los rusos modernos (folkloristas como él) y no subordina jamás el elemento vocal al orquestal. Con los rusos tiene tambien Pedrell otro punto de contacto que importa señalar apropósito de la parte técnica; me refiero á la harmonización, que en el maestro español es tan rica, novedosa y á veces audaz, como entre los compositores rusos contemporáneos. He leído y escuchado en *La Celestina* pasajes encantadores cuyo interés reside principalmente en la originalidad de la harmonización; momentos hay en que sugieren á Wagner — recuerdo cierta ardorosa progresión en el *duo de amor*; — pero, por lo común, aun dejando traslucir el culto de Pedrell por el maestro de Bayreuth, predomina la personalidad del compositor.

Al leer esas y otras páginas de la misma pluma, no he podido menos que exclamar : ¿Cómo es posible que se desconozca aquí el mérito de este hombre superior?... Y sin embargo, es tan posible como que se glorifique á Chapí, se declare *ilustre* á Chueca, y no haya escrúpulo, cuando la ocasión se presenta, en equiparar á ambos con Beethoven y Wagner!!...

Asiste toda la razón á Pedrell para sentirse decepcionado, y es una buena fortuna que su energía se sobreponga á tales injusticias, y que ella y su acendrado amor al arte le impulsen á no desmayar y á producir sin tregua. Merced á esa voluntad inquebrantable, el maestro terminará su grandiosa Trilogía, que reposa en los emblemas nacionales: Patria (*Los Pirineos*), Amor (*La Celestina*), Fides (*Raymundo Lulio*). *Los Pirineos* se han ejecutado ya íntegra y parcialmente; *La Celestina* está editada y aguarda aún la consagración de la escena; *Raimundo Lulio* está en vías de elaboración en la mente del compositor.

Si me propusiese trazar un artículo biográfico-crítico, llenaría las cuatro planas de esta publicación y aun dejaría mucho en el tintero; aparte del íntimo conocimiento del maestro, tendría para mi ayuda el vastísimo material proporcionado por una parte de lo que se ha publicado acerca de él en España y en el extranjero. Pero, hoy por hoy, no abrigo tales propósitos : este artículo, escrito á

vuela pluma, no lleva más objeto que el de consignar mi profundo respeto, mi sincero cariño é intensa gratitud para el hombre ilustre, tan grande como artista y tan bueno, sano y noble como amigo. La reparación para el artista será tardía pero gloriosa; mientras llega, si es que Pedrell la puede alcanzar, consuélese con el amor de los que le admiramos y comprendemos.

Gaceta Musical, México, 1.º Julio 1909.

CARAMANCHEL (RICARDO CATARINEU)

Madrid.

Ópera española : Felipe Pedrell : Su vida y sus obras.

Supongo, al escribir estas líneas — por lo menos así lo han anunciado algunos periódicos de Madrid, con referencia á noticias de *La Prensa* — que la serie de representaciones de ópera española en Buenos Aires se inaugurará con la trilogía *Los Pirineos*, del maestro Pedrell.

Este anuncio, lanzado desde la capital argentina al mundo entero, hará calcular por doquiera que el nombre de Felipe Pedrell representa hoy en España el más célebre prestigio musical. Y quien dice en España, dice en Madrid. Yo no extrañaría, por lo tanto, que cualquier extranjero recién llegado á esta corte y villa madrileña me suplicara :

— Deseo oir música de Pedrell. Lléveme usted á un sitio donde se toque algo de este compositor.

Grande sería, entonces, mi apuro. No podría menos de contestar :

— ¡ Me es imposible complacerle !

— ¿ Por qué?

— Porque la música de Pedrell no se toca en Madrid en ninguna parte.

— ¿ Quién es, pues, el mejor músico español en este momento?

— Tengo entendido que Pedrell...

— ¿ Qué obra, de entre las suyas que usted ha oído, es la que más le gusta?

— Yo no he oído ninguna.

Y esta contestación mía parecería extraña, pero sería sincera.

—¿De suerte que no podría usted—replicaría mi interlocutor—decirme nada de Pedrell?

—Eso sí. Lo que no podría referirle sería absolutamente nada de todos esos músicos populares, cuyas notas oye usted en todos los escenarios madrileños, desde el fastuoso teatro de Apolo hasta el modestísimo cinematógrafo de La Latina, y sigue usted oyéndolas á los organilleros por las calles y á los ciegos violinistas y á las murgas ambulantes que piden limosna. Nada ó poco sé yo de estos compositores, á quienes debemos (ó atribuímos) toda la musiquilla que tarareamos por las mañanas al lavarnos. Sus cancioncillas son enteramente impersonales. Á veces suenan á cosa francesa y otras veces á cosas ya oídas de otros músicos españoles. En cuanto á las ideas de estos maestrillos (que tiene cada uno su librillo y los de los demás), yo no las conozco. Tal vez los mismos interesados no las conocen. Tal vez no existen...

—¿Mientras Pedrell?...

—Pedrell es un artista extraordinario y excepcional. ¿Es un precursor ó es un triunfador? El tiempo ha de decirlo. Sea cómo fuere, es grande. El respeto con que le miran varios espíritus superiores—discípulos suyos se llamaron Granados, Vives, Albéniz y otros tales—harto lo confirma. La envidia con que le zahieren ciertos afortunados industriales del arte, sanciona su mérito.

Felipe Pedrell no vive hoy en Madrid. Reside, años ha, en Barcelona, donde su talento de insigne crítico musical se acrecienta cada quince días en sus crónicas de *La Vanguardia*, y donde, engolfado en serios trabajos, ni el olvido de los empresarios madrileños le indigna, ni el homenaje de los más reputados críticos extranjeros le deslumbra. Como de fuera llegaron á nosotros la definitiva consagración de Rosales y el eco de la gloria de Cajal, también de fuera vino la autoridad de que Pedrell disfrutaba entre las escogidas minorías del arte español.

Tiene cerca de 70 años. Nació en Tortosa en 1841. Tuvo desde joven alientos de grandeza, y en 1874, formada ya su personalidad, dióse á conocer en Barcelona al público del teatro del Liceo con su ópera *L'ultimo Abenceraggio*. Obtuvo un éxito excelente. Ya entonces inició su futuro ensueño gigantesco de crear el drama lírico nacional con elementos de las melodías populares.

Alentado por aquel primer triunfo, volvió pronto á la escena. Su segunda obra fué *Quasimodo*. La desproporción entre el compositor, con sus audacias de reformista, y el público, muy refractario entonces á toda reforma, púsose de manifiesto claramente. Y Pedrell tardó en volver á estrenar. Su *Cleopatra*, propuesta en terna para el primer premio en un concurso celebrado en Alemania, hace algunos años, no fué premiada, según nos refiere un crítico ilustre, por la desdichada ocurrencia que tuvo de firmar su trabajo con un seudónimo francés. Sus *Pirineos* fueron aprobados por la Academia de San Fernando y admitidos por la empresa del Teatro Real, de Madrid. Y fué entonces, en 1891, cuando Pedrell, que ya soñaba acercarse á la cima de su gloria, comenzó aquella titánica lucha de que mis lectores seguramente tienen noticia y que tanto le enalteció.

El empresario del Real tenía el compromiso de estrenar, en cada temporada, una ópera española. Esta obligación no siempre fué cumplida, y al fin las intrigas empresariles consiguieron evaporarla de los nuevos contratos.

Pedrell, infantilmente confiado, trasladó su residencia á Madrid. En los círculos musicales su nombre había despertado á la sazón viva curiosidad. El folleto «Por nuestra música», donde había resumido sus tendencias, sus orientaciones, todo su arte propio, era discutidísimo. De *Los Pirineos* se hablaba maravillas. La Academia de Bellas Artes y el Conservatorio abrieron sus puertas al autor. La crítica extranjera empezaba á estudiar á Pedrell y ensalzarle. El público madrileño esperaba impaciente. ¡Y espera todavía!

Largos años de batallas, de ansiedades, de amarguras, vivió en Madrid Felipe Pedrell. Los estímulos extranjeros no bastaban para desquitarle del desvío de sus conciudadanos. Y cuenta que no eran pequeños, ni de discutible autoridad los elogios. Moszkowski, en un largo estudio dedicado á Pedrell y su trilogía *Los Pirineos* en periódico tan importante como *Berliner Tageblatt*, escribía:

«Según las pruebas que tengo á la vista, estos esfuerzos se han de tomar en serio: trazan los primeros surcos en un suelo que por largo tiempo ha permanecido erial y que lleva recogidos en su seno innumerables gérmenes nutritivos que prometen mucho. Al frente de la escuela está Felipe Pedrell, nombre del cual, á lo que yo creo, el mundo musical contemporáneo tendrá que ocuparse aun en modo superabundante. Atendiendo á que lucha con fervor y á que,

activamente y con notables fuerzas, prepara el camino: yo le llamaría el Ricardo Wagner español».

César Cui, general del ejército ruso y compositor insigne—uno de aquellos grandes músicos que constituyeron el grupo *Los cinco* —decía en *El Artista*, de Moscou, lo siguiente:

«Pedrell es un wagneriano convencido, pero no extremado. Con exepción de los temas fundamentales (leimotiv), sus principios son muy parecidos á las tendencias de la nueva escuela rusa, de las cuales está muy bien enterado...

«En efecto, el principio de los temas fundamentales es mantenido en toda la ópera *(Los Pirineos)* con vigor y consecuencia: siempre se hallan encargados á las voces, nunca estorban á la orquesta, que á su vez no les estorba á aquéllos, como sucede á veces con Wagner, y en su desenvolvimiento también se diferencía más que en Wagner.

«Aunque en sus formas operísticas Pedrell se manifiesta partidario de Wagner, sin embargo, quiso hacer su producción altamente nacional, y por esto empleó en ella casi exclusivamente las antiguas canciones nacionales, naturalmente con algunas variantes, y los temas eclesiásticos de los compositores españoles de la Edad Media...

«Los motivos fundamentales y las frases características tomadas en parte del pueblo, en parte de los compositores españoles medioevales, en muchísima parte compuestos por Pedrell mismo en el espíritu popular, son todos típicos y excelentes. Llevan el carácter de dos nacionalidades, la española y la árabe, lo cual las diferencia mucho...

«En la armonización de Pedrell hay verdadera originalidad...»

Estas y otras ponderaciones de ilustres comentaristas de Pedrell —tales como Cassembroot, Tebaldini, Vander Straeten, Arthur Hervey, Mascagni, Bellaigue, Esperanza y Sola, Barbieri, etc., fueron coleccionadas en 1901 en un tomo de más de trescientas páginas y con el título de «*La trilogía «Los Pirineos» y la crítica*, impreso en Barcelona, por un grupo de admiradores del maestro.

Rafael Mitjana, en su interesante libro *¡Para música vamos!* nos refiere cómo, en ocasión de celebrarse en 1896 importantes fiestas musicales en Bilbao, Pedrell dió á conocer *Los Pirineos* á Tebaldini, quien no quiso regresar á Italia sin llevarse una partitura de esta ópera, que juzgó admirable.

Un año después, en el Liceo Marcello, de Venecia, bajo la di-

rección de Bossi y con asistencia del autor, el prólogo de *Los Pirineos* obtuvo un éxito brillantísimo. Al regresar Pedrell á España, el Ateneo de Madrid le felicitó en una velada inolvidable, en la cual fueron interpretados varios fragmentos de la ópera, ensalzada en elocuentísimos discursos aquella misma noche por D. Segismundo Moret y D. Gabriel Rodríguez. ¡Y la empresa del Teatro Real permaneció inconmovible todavía!

Al fin, en 4 de Enero de 1902, *Los Pirineos* se estrenó en el Liceo de Barcelona, con texto catalán de Víctor Balaguer. Para juzgar del resultado, baste un dato, recogido por el mismo Rafael Mitjana: la temporada teatral constaba de 55 representaciones, y en 11 de ellas — es decir, en la quinta parte de las funciones del año — se puso en escena *Los Pirineos*. ¿Conseguirá en Buenos Aires idéntico triunfo?

Trátase, como ya queda dicho, de una trilogía. Las tres partes son inseparables, y el prólogo ha venido á enlazarlas más aún.

Alma mater titúlase este prólogo; *El conde de Foix*, *Rayo de Luna* y *La jornada de Panisars*, los tres poemas.

Tras de una extraña tocata á telón corrido, la orquesta expone un tema importantísimo: la idea de patria. Aparece un alto valle de los Pirineos. Toda la lejanía envuélvese en la niebla. El bardo de los Pirineos, guardador de sus tradiciones y glorias, evoca las viejas leyendas. La niebla se disipa, descubriendo lugares que el cantor nombra. Responden los genios del pasado. Resuenan las voces de los frailes, de las damas, de los trovadores, de los almogávares. Divísanse las ruinas del castillo de Foix. Se lloran las desdichas patrias y se sueña el desquite. La niebla ha huído. Amanece. El aleluya alegra las almas.

Primer acto de la trilogía. Es en el castillo de Foix, año 1218. El conde de Foix, prisionero del rey de Francia, mientras sus huestes se hallan sitiadas por un delegado del papa en Montsegur.

La condesa no desconfía de defender el castillo; según la leyenda, la torre de Foix es inexpugnable. Cuando una vez iba á rendirse, alzáronse las losas del pavimento y dieron paso á los muertos de la familia. Así quedó vencido por éstos el enemigo. No duda la condesa que se repetirá el milagro.

Entretanto, juglares, músicos y trovadores celebran sus fiestas, Rayo de Luna, hija de un rey de Granada y prisionera en Las Navas

de Tolosa, entona *La muerte de Juana*, canción simbólica de la patria, con que todos los ánimos se enardecen. Este motivo, que se repite varias veces en la obra, es lo mejor de toda ella, según los técnicos afirman.

Cuando el castillo está para rendirse, reprodúcese el milagro de la leyenda, y el conde de Foix, entrando por el subterráneo al frente de sus guerreros, corónase de gloria.

Rayo de Luna. Pasaron 27 años. Salvo el castillo de Montsegur, todo está dominado por el papa y por los franceses.

El conde de Foix, en el claustro románico de la abadía, y oculto bajo el sayal del monje, llora sus tristezas, y aun llega á proclamar su propia muerte, aprovechando la de otro fraile para este engaño.

Rayo de Luna, con la evocación de otra bellísima leyenda, despierta sus energías en bien de la patria.

Es tarde, sin embargo; Montsegur ha caído en manos de la Inquisición. Rayo de Luna y los trovadores huyen con el conde. Es un desesperado dolor de tragedia.

La jornada de Panissars, en 1285, constituye un poema de hermosa sencillez. Rayo de Luna, ya viejísima, sigue simbolizando el patrio ardimiento. El ejército de Felipe el Atrevido se aleja derrotado y á uña de caballo. Pedro III de Aragón, abnegadamente, ha concedido el paso libre á las tropas de su adversario, que va moribundo. Los almogávares dejan, en efecto, pasar al enemigo; mas, apenas consiguió éste ganar la frontera, lánzanse sobre él y le destrozan.

El canto de los almogávares y la romanza de la estrella, entonada por Lisa, una joven siciliana enamorada del monarca aragonés y disfrazada de almogávar, son los dos temas musicales más importantes de esta última parte de la trilogía.

De la orquestación, dicen los inteligentes que es maravillosa. De sus inspiraciones en las melodías populares y en las obras de los grandes músicos antiguos, parece que ha sacado Pedrell gran partido, y que la ingenuidad melódica, unida con la riqueza instrumental, justifican sobradamente el nombre que á Pedrell dió Alejandro Moszkowski, el de *Wagner español*.

Yo hablo por referencia : anteriormente lo confesé.

—Las óperas de Pedrell—me decía Vives pocos días hace—serán dentro de algunos años popularísimas en todos los pueblos cultos. Nosotros lo veremos, porque somos jóvenes... Y, con mayor éxito que *Los Pirineos* aún, *La Celestina*.

La adaptación del libro de *La Celestina* bastaría para acreditar á Pedrell de crítico insigne, si sus profundos estudios de *Músicos contemporáneos y de otros tiempos* y sus amenas crónicas *Musicalerías* no le hubieran dado ya fama envidiabilísima entre los literatos.

Claro es que, por mucho esmero que en tal labor se ponga, todo cuanto sea abreviar la tragicomedia inmortal es empequeñecerla. Galdós solía llamar, en la intimidad, á su libro *El abuelo* y al arreglo escénico que del mismo hizo, *El abuelo grande* y *El abuelo chico*, respectivamente. Así, yo también llamo *La Celestina grande* á la de Rojas y *La Celestina chica*, á la discreta adaptación que escribió el señor Fernández Villegas recientemente para la Carmen Cobeña. *La Celestina* de Pedrell (el libro, se entiende), es un término medio. Según autorizadas noticias, el músico se encarga lujosamente de devolver á la obra de Rojas toda aquella grandeza que por necesidad había tenido el libretista que arrebatarle. Pero aun esta reducción misma, la ha realizado Pedrell escrupulosamente, ciñéndose siempre que pudo al texto del autor ó utilizando fragmentos de un antiguo y bello romance, de gran curiosidad literaria.

Así como *Los Pirineos* es el espíritu de Aragón, *La Celestina* es el de Castilla, rara mezcla de lo picaresco y lo heroico, de lo pintoresco y lo grande. Y, así como *Los Pirineos* es la patria, *La Celestina* es el amor. Para otra tercera ópera, Pedrell se propone inspirarse en la fe. Su arte arranca de estos tres firmes apoyos nacionales: la fe, el amor, la patria. Porque el eminente escritor y crítico piensa, y piensa bien, que para crear algún día el drama lírico nacional, es necesario que el alma nacional sea el punto de arranque. Como á Wagner músico sigue á Wagner poeta.

Yo no sé si Pedrell es el genial compositor que algunos dicen, porque su música no la he oído—ustedes tendrán ahora ocasión de juzgarla,—mas que discurre como hay que discurrir para llegar á serlo, me parece evidente.

La Prensa, Buenos Aires, 25 Agosto 1910.

CAMILLE BELLAIGUE
Paris.

Un Tristan espagnol : La Celestina, de Felipe Pedrell (1)

Béni soit l'été, malgré sa froidure et sa pluie; bénie la saison de loisir et de retraite à laquelle nous devons de connaître enfin l'ouvrage le plus original et le plus admirable peut-être, après *Boris Godounow*, qui, depuis les temps déjà lointains de *Falstaff*, nous soit venu de l'étranger. C'est à la fin de 1903 que nous reçûmes la nouvelle partition de M. Pedrell. Rien que le nom du maître catalan valait une promesse, et deux de nos confrères, l'un espagnol, l'autre français, nous assurèrent bientôt qu'elle avait été remplie (2). Mais quels délais n'imposent point les hasards, les travaux, les contretemps quotidiens! Nous éprouvons, après sept ans passés, le regret, sinon le remords d'une trop longue attente. Pour racheter envers une œuvre de cette beauté notre involontaire silence, nous ne formons qu'un souhait : donner aux artistes le désir de la connaître et particulièrement inspirer à l'un d'eux, à M. le directeur de l'Opéra-Comique, désigné pour ce devoir et cet honneur, le ferme propos, d'un prompt effet suivi, de la représenter.

Elle forme, cette œuvre, la seconde partie de la trilogie «drama-

(1) *Amor. — La Celestina*, tragi-comedia lírica de Calisto y Melibea, en cuatro actos, adaptación de la obra del mismo título, de Fernando de Rojas, y música de Felipe Pedrell. — Versión francesa de Henri de Curzon, versión italiana de Angelo Bignotti. — Reducción completa para canto y piano. — Barcelona, Madrid y Bilbao.

(2) Voyez les articles de M. Henri de Curzon dans le *Guide musical* de février 1904 et le chapitre consacré à *La Celestina* par M. Rafael Mitjana dans son volume intitulé *¡Para música vamos!...* (chez F. Sempere y Compañía, Valencia, 1909).

tico-lyrique idéale» que M. Pedrell s'est proposé d'écrire sur ces trois sujets ou ces trois emblèmes : *Patria*, *Amor*, *Fides*. *Los Pirineos*, épopée et drame à la fois, sont consacrés à la patrie. Nous en avons naguère entretenu les lecteurs de la *Revue* (1). L'amour est représenté par «*La Celestina*, tragi-comédie de Caliste et Mélibée». Ce nom et ce titre sont exactement ceux du chef-d'œuvre littéraire, classique en Espagne, dont Fernando de Rojas fut l'auteur à la fin du XVe siècle et que M. Pedrell a fait sien avec respect, avec amour, en grand artiste pieux.

Dès 1891, en son manifeste intitulé *Por nuestra música*, étudiant l'avantage et les facilités que peut offrir à la musique un livret mêlé de poésie et de prose, M. Pedrell déclarait que l'idéal du genre, de ce genre mixte, lui paraissait réalisé par la célèbre tragédie de Caliste et Mélibée. Il a fallu naturellement réduire un original impossible à représenter (ne comportant pas moins de vingt et un actes) et l'adapter aux exigences, même littéraires, du drame lyrique. D'autre part, il a paru profitable à l'équilibre comme à la variété du drame, d'amplifier, de «pousser» telle ou telle scène accessoire, esquissée à peine dans le texte primitif, et de la transformer en tableau. Mais pour l'une et l'autre besogne, c'est de Rojas toujours, de son génie, au moins de son temps, que s'est inspiré M. Pedrell. C'est dans l'œuvre de Rojas, ou, à défaut de celle-ci, dans telle autre, contemporaine, analogue et s'y rapportant, que M. Pedrell a trouvé l'esprit et le plus souvent la lettre même des retouches nécessaires, sous forme tantôt de restriction et tantôt de développement.

En somme (et dans la préface du poème il s'explique et se justifie à cet égard), M. Pedrell n'a fait que ramener à la mesure non pas certes commune, mais possible, un ensemble démesuré. Le dessin général de l'action, l'évolution, les péripéties, le dénouement, les caractères, tout lui fut sacré. Surtout, suivant les termes que lui-même il emploie, il a respecté le texte de la composition primitive, «cette partie sculpturale qui se prêtait d'une façon tout à fait extraordinaire à recevoir un magnifique accroissement par l'exaltation de la parole chantée». Et cela, nous le verrons bientôt, cette espèce de surcroît de lumière et de force que donne à la poésie la musique, cette transfiguration du verbe, et du verbe d'autrefois, par les notes d'aujourd'hui, forme un des caractères

(1) Voyez la *Revue* du 1er octobre 1901.

éminents de l'œuvre de M. Pedrell et l'une, qui n'est pas la moindre, de ses multiples beautés.

A Salamanque et dans les environs, vers la fin du xv[e] siècle. Hors des portes de la ville, devant le jardin fleuri de Mélibée, dames et cavaliers, le faucon sur le poing, se mettent en chasse. La sonnerie des cors s'unit au chant des vieux «romances» d'amour. Le jeune Caliste, épris de la belle Mélibée, n'a pas suivi ses compagnons. Demeuré seul, avec deux fripons de valets, il pénètre dans le jardin et se déclare à la jeune fille. Celle-ci, feignant un grand courroux, le repousse. Mais l'un des valets a tôt fait d'aller quérir et d'amener à son maître une digne personne, experte en cette sorte d'offices, la Celestina. Le premier acte s'achève sur la promesse qu'elle fait à Caliste de le servir, et sur le retour tumultueux de la chasse.

Second acte : chez Caliste, plein d'angoisse et d'espérance. Arrive — déjà! — la Celestina, apportant comme premier gage certain cordon bénit emprunté par elle à Mélibée sous prétexte de l'appliquer à guérir la blessure d'un seigneur de sa connaissance. Caliste, de plus en plus pressant, exige un rendez-vous et court à l'église, prier le Seigneur qu'il bénisse la mission de Celestina auprès de Mélibée.

Le Seigneur, au commencement du moins, ne la maudira pas. L'active Celestina obtiendra sans peine de Mélibée défaillante l'aveu de sa passion et la promesse d'un rendez-vous. Elle se hâte d'en porter la nouvelle à Caliste et sur le parvis de l'église elle reçoit de lui, parmi d'autres présents, une chaîne d'or qui lui sera funeste.

La nuit est venue. A travers la fenêtre grillée, Caliste et Mélibée échangent propos et serments d'amour. Cependant la Celestina est retournée en son logis. Elle y a convié les deux valets ses complices et deux jeunes personnes, ses associées ou ses clientes, pour fêter le succès de l'affaire et pour en partager les bénéfices. Partage difficile, et qui finit mal. Les deux garnements exigent plus que leur part. La chaîne d'or les tente et pour l'avoir ils assomment la duègne. Aux cris de leurs compagnes, on les arrête, on les condamne, et le tableau suivant nous les montre conduits à l'échafaud.

Acte quatrième et dernier. La nuit encore, chez Mélibée. Dans les jardins en terrasse, parmi les cyprès et les roses, au clair de lune, duo d'amour, de grand, de frénétique amour. En bas, au pied de la muraille, un petit page de Caliste fait le guet. Des pas-

sants lui cherchent querelle et l'attaquent. Son maître en toute hâte veut courir ou plutôt descendre à son secours, mais il manque un degré de l'échelle, il tombe et s'écrase sur le pavé. Alors, comme dit la mélancolique chanson, *Madame à sa tour monte.* Ses cris ont réveillé son père. Avec douceur, avec tristesse, elle le prie de ne point la suivre, mais de l'écouter seulement. Du haut de la terrasse, dont elle a fermé la porte, elle raconte au vieillard son amour, sa faute, et la mort de l'amant, dont l'amante à son tour va mourir. Puis, s'étant plainte ainsi longtemps et longtemps pleurée elle-même, comparable, sur le sommet funeste, à la fille de Jephté, sinon pour l'innocence, au moins pour la jeunesse et le désespoir, elle se précipite et meurt.

«La passion brûlante et dominatrice, qui dans les conflits humains fait sortir brusquement la douleur du plaisir et de l'amour la mort. Rien de plus.» Ainsi M. Pedrell en sa préface définit le sujet, la matière de son œuvre. Et l'on sait que cela fait également la substance, ou l'essence, du *Tristan* de Richard Wagner. Tout au plus convient-il de noter que cette passion, maîtresse ici comme là-bas, est ici pourtant une maîtresse moins absolue. Elle n'y commande et n'y sévit pas sans trêve. Tout, absolument tout, n'y est pas son domaine, ou sa proie. Elle souffre çà et là quelque rémission, quelque diversion aussi. Des épisodes variés, extérieurs et pittoresques, des scènes ou des traits de comédie supérieure, mais de comédie, viennent tempérer et comme détendre l'unité, par eux moins terrible, du *Tristan* espagnol. Et puis et surtout, l'auteur encore y insiste, l'esprit ou le génie de cette œuvre, poésie et musique, est un esprit méridional, espagnol et latin. Les personnages ici n'ont pas besoin de philtre pour aimer. Humains et rien qu'humains, ils ne représentent nul symbole; ils n'ont d'autre philosophie que cette philosophie, ancienne et cependant toujours neuve, la passion amoureuse et mortelle dont nous rappelions tout à l'heure les mouvements et les métamorphoses.

Le musique aussi de *La Celestina* approche et s'éloigne à la fois de la musique de *Tristan*. Le *leitmotiv* y entre comme élément, il en constitue le fond et la trame. Mais il y paraît, il y reparaît beaucoup moins développé que rappelé seulement. Il n'y est pas à proprement parler objet de transformation, d'accroissement et de symphonie. Il revient, ou plutôt, car les thèmes sont nombreux et divers, ils reviennent tous, ils se suivent, sans jamais se rompre ou se morceler, et c'est avec tant de souplesse et de liberté, tant de

naturel et de vie, que rien ne semble artifice, monotonie ou redite en l'ordre harmonieux de leur perpétuel retour.

Ici nulle trace de wagnérisme dans les rapports de l'orchestre avec la voix. Bien entendu, l'orchestre du maître espagnol ne se contente pas d'accompagner, encore moins de suivre : il coopère. Mais il ne préside, il ne prévaut pas. Actif, expressif, tantôt léger et tantôt puissant, intense, il enveloppe l'action et les personnages, il les serre, les étreint s'il le faut. La circonférence en quelque sorte est son domaine; mais en cette forme du drame lyrique latin, le centre de gravité, de beauté, continue d'appartenir à la parole et au chant.

Wagnérienne, çà et là, telle forme, ou tel mouvement : soit, au dernier acte (avant-dernière scène), la progression véhémente que suit, jusqu'au paroxysme, l'admirable duo d'amour. Enfin, pour ne pas dire surtout, l'ensemble de l'œuvre est comme en proie à l'angoisse, à la fièvre d'un chromatisme que d'abord, en songeant à *Tristan* toujours, on pourrait qualifier de wagnérien. Mais il a, *ce genre* pathétique et douloureux, il a, dans la patrie même du musicien et de son œuvre, dans le génie et dans l'âme séculaire de la race, des attaches plus anciennes et plus profondes. A ce chromatisme général, si vous ajoutez l'altération de certaines notes et de certains intervalles, l'emploi des modes antiques et des thèmes populaires, vous aurez dénombré les éléments d'un caractère éminemment propre à la musique de M. Pedrell. Ce caractère est le nationalisme. Déjà naguère, à propos de *Los Pirineos*, rapportant les idées et les paroles mêmes du maître, nous essayâmes de le définir. Nous le retrouvons ici, plus sensible encore jusque dans le détail et plus présent partout, soit dans la matière première, soit dans les diverses façons de la traiter, de la travailler. Aussi bien le nationalisme d'une telle musique n'a rien d'étroit ni de borné. Autant que la chanson populaire et l'instinct des époques primitives, il comprend, il revendique le génie et les chefs-d'œuvre des grands siècles d'art. Et justement, rien de tout cela n'est étranger à l'artiste complet qu'est M. Pedrell. Artiste, mais savant par surcroît, historien des maîtres d'autrefois et maître lui-même après eux, dépositaire et gardien, mais créateur aussi, l'éditeur des Victoria et des Cabezon, le compositeur de *Los Pirineos* et de *La Celestina*, aura non seulement défendu, sauvé, mais accru le trésor musical de son pays. Presque rien (à peine quelque trace) de Wagner dans la forme de son œuvre personnelle, et rien dans le fond n'est étranger.

Purement nationale par le sujet et le texte littéraire, *La Celestina* l'est par la musique avec une égale pureté. Les sons comme les mots, tout y est espagnol. Et plus d'une Espagne s'y rencontre et s'y reconnaît. L'Espagne du peuple d'abord, celle des chansons primitives, arabe au moins à demi; une autre ensuite, moins instinctive, plus savante, celle dont les maîtres de la grande époque, de l'époque sacrée, les polyphonistes du XVIe siècle, ont formé le génie et discipliné les chants. Enfin, sur tant de passé, le présent a mis son empreinte, mais pour le consacrer, non pour l'abolir. Dans l'inspiration moderne palpite en quelque sorte le souffle de tous les âges, de toutes les âmes rassemblées. Ainsi composée, ainsi construite, l'œuvre de M. Pedrell a déjà l'air classique; rien n'y trahit l'influence de la mode, le caprice d'un goût éphémère, et ce passé même qui survit en elle est pour elle un gage d'avenir.

On a vu précédemment le musicien, dans la préface du poème, signaler comme une des plus grandes beautés, la plus grande peut-être, de la composition de Rojas, le caractère sculptural du langage, étonnamment favorable à la magnifique exaltation de la poésie par la musique, du verbe par le son. Mais il est difficile d'imaginer, sans connaître la partition, le profit, non moins étonnant, que M. Pedrell a tiré de cette faveur; comment, de combien de manières, en combien de rencontres, il a su non seulement appliquer, mais ajouter la musique à la parole et multiplier au dedans, autour de cette dernière, par le contact avec l'autre, la force, la lumière, la flamme de la vérité et de la vie. Dans *la Celestina*, l'union ou plutôt l'unité, l'identité de la musique et de la parole est admirable. Elle l'est d'autant plus, que presque toujours ici la parole à mettre en musique était prose, et prose de grand écrivain, par là capable peut-être aussi de peser sur elle et de l'écraser. Mais non, l'œuvre de *magnifique exaltation* que M. Pedrell avait prévue s'est partout accomplie.

Et quelquefois si aisément, j'allais dire à si bon compte, au moyen de si peu de notes, ajoutant à si peu de mots tant de grandeur et de beauté! Du haut de l'échelle fatale, vient de tomber Caliste. Son petit page a relevé son corps inanimé; puis, appelant Lucrèce, la suivante de Mélibée: «Mon seigneur est mort. Dis-le à sa triste amie : *Díselo á su triste amiga.*» Et la sonorité des syllabes espagnoles, l'intonation brisée, puis traînée de la phrase musicale, l'harmonie déchirante, enfin le rythme funèbre, enferme en cinq mesures, comme dans un raccourci verbal et sonore, l'im-

mensité de la douleur. Quelques pages après, voici la même puissance avec encore plus de brièveté. Mélibée, atteignant le sommet de la funeste tour, se penche et s'écrie: «Comme c'est haut ici : *¡Muy alto es esto!*» Rien de plus, et cette fois il suffit de deux notes, mais séparées, déchirées brusquement par un large intervalle, pour mesurer, en même temps que la profondeur de l'abîme, l'horreur instinctive de la chute et de la mort.

Autant que dans les péripéties et les crises du drame, j'admire l'appropriation de cette musique à la parole dans la suite ou le courant modéré de l'action et du discours. Entre les «endroits forts,» comme disait le Président de Brosses, rien ne faiblit ni ne languit, alors même que tout, ainsi qu'il convient, s'atténue et se tempère. La vérité, devenant alors moyenne et familière, n'en demeure pas moins la vérité. Je n'assurerais pas, avec le confrère espagnol cité plus haut, M. Mitjana, que dans *la Celestina* tout offre la même importance et le même intérêt. Mais plutôt il ne s'y trouve rien qui n'intéresse et qui n'importe. Il existe encore une fois, en tout sujet lyrique, au-dessous des points principaux et les reliant ensemble, des *passages,* comme disent les peintres, où la musique, trop souvent, tantôt se dérobe et tantôt s'embarrasse. Le récitatif italien d'autrefois les franchissait d'un bond; il arrive à la symphonie wagnérienne de s'y attarder et de s'y alourdir. De cet ensemble, ou de cet ordre secondaire, mais qui s'impose pourtant, M. Pedrell a su ne rien omettre sans insister sur rien. Il y apporte le même instinct, le même sens de l'expression que dans les plus importantes parties de son œuvre. Maître, ailleurs, de l'effusion lyrique, il sait l'être ici du simple dialogue. Aisément, dans un style aussi éloigné de la trivialité que de la recherche, il réalise l'idéal que les fondateurs du drame musical italien définissaient par ces mots : «*Un canto che parla, favellare in musica.*» Si nous avions le loisir d'analyser dans la partition de M. Pedrell les scènes et les types de comédie, la figure de la Celestina la première, celle de ses «filles» ou de ses commères, celle des deux valets de Caliste, on verrait comment cette musique excelle à dire les choses non pas communes encore une fois, mais prochaines et familières, comme elle sait être la musique de tous les personnages et parler le langage même de leur condition, de leur caractère et de leurs mœurs.

Elle parle, cette musique, mais toujours en chantant. Et que de fois, rien que musique alors, musique pure, elle ne fait que chan-

ter! Elle chante à l'orchestre, elle chante par les voix. Toute cette œuvre résonne de chants, voire de chansons. Chansons individuelles et mélodiques, ou bien (tableau de la chasse) anciennes et douces *cantigas*, à plusieurs voix. Chansons des valets, dans la rue, à table avec leurs compagnes de rencontre; scherzos, qui semblent de symphonie, dans la scène vivante, brillante et pittoresque entre toutes du souper chez la Celestina. «Chante, chante, Lucrecia», dit et redit ailleurs la maîtresse à sa suivante, et sur les lèvres de Caliste comme sur les lèvres de Mélibée, naissent et meurent, ailleurs encore, les amoureuses, les douloureuses chansons.

Ab exterioribus ad interiora. Pour connaître l'œuvre et la pénétrer, suivrons-nous cette méthode et prendrons-nous ce chemin? L'accessoire même et le dehors, ici tout a sa valeur. Jamais de vide et jamais de remplissage. Avec les scènes capitales, d'autres alternent, volontairement abrégées et légères, intermèdes, mais non hors-d'œuvre, où la musique, sans se relâcher en rien, se détend. Et cela donne à l'ensemble de l'équilibre et de l'harmonie. Ainsi le premier acte mêle, non pas à des chœurs de chasse proprement dits, mais à des indications, à des esquisses chorales, à des appels, à des fanfares, les tons un peu passés de deux anciens madrigaux d'amour. Le troisième tableau du second acte, devant l'église de la Magdalena, est une ébauche encore, mais pleine de couleur, de mouvement et de vie, où le dialogue savoureux des personnages se détache sur des chants liturgiques d'un style aussi ferme, aussi pur, que l'était précédemment celui des refrains amoureux. Quant à l'action enfin (scène du meurtre et scène du supplice), au lieu de la forcer, comme souvent il arrive, et de l'expédier en toute hâte, à grand bruit, la musique la suit, la mène, et jusqu'au bout, jusqu'au paroxysme, c'est musicalement qu'elle la traite et la représente. Ainsi dans la composition de l'ouvrage, en chacun des éléments, lyrique, dramatique, pittoresque, et autres encore, qui le constituent, le style, un grand style apparaît, par où, jusqu'au moindre détail, tout se rehausse et s'ennoblit.

Allons maintenant jusqu'au cœur, au cœur ardent et souffrant, qui fait courir à travers cette musique, des profondeurs aux sommets, la vie chaude et le sang vermeil. Nous le disions en commençant, la joie et la douleur, l'amour et la mort partout se touchent et se fondent ici. De leur contact et de leur fusion, jamais encore une fois, depuis *Tristan*, l'art lyrique n'avait aussi fortement exprimé le sombre mystère. Celui-ci, dès le début, dès la première

rencontre de Mélibée et de Caliste, plane sur l'un et sur l'autre, introduit dans leur dialogue un accent de crainte et comme d'horreur sacrée autant que de tendresse. Il en est ainsi partout et ce rappel, ou plutôt ce présage funeste, donne partout à la passion une sorte de gravité grandiose. Il fait même plus que la grandir : il la purifie. Est-ce l'idée de la mort, présente, ou du moins pressentie, à chaque instant, qui sauve de la fièvre, du délire sensuel, et cela jusqu'en ses transports les plus exaltés, l'amour des amants de Salamanque? Toujours est-il que la musique, leur musique, même à son comble, demeure noble et pure. Et sa dignité, sa pureté, j'insiste sur le mot, est telle, qu'elle se répand sur l'œuvre tout entière et, tout entière, la défend et la sauve. Réaliste par certains côtés, en plus d'un tableau, réaliste avec franchise, avec vigueur, la musique de M. Pedrell a su l'être non seulement sans bassesse, mais sans trivialité. *Mi señora y mi madre* : Caliste, au comble de ses vœux, qualifie et remercie en ces termes la Celestina. Nous n'y prenons pas garde, ou plutôt nous l'excusons, nous lui pardonnons de s'exprimer ainsi, et l'éclat dont un si bel amour rayonne efface presque la honte sur le front même de la pourvoyeuse d'amour.

Ne craignons pas de le répéter : dans l'ordre ou dans le genre de l'amour-passion, comme aurait dit Stendhal, nous sommes ici devant une œuvre, un chef-d'œuvre peut-être, comparable à l'unique *Tristan*. Une admirable fin le résume et le couronne. Conçu le premier sans doute, le dernier acte de *La Celestina* est à la fois l'origine et le terme de l'ouvrage, le sommet d'où le flot de lave s'est précipité et où il remonte. Là s'unissent à jamais la joie et la douleur, l'amour et la mort, dont les actes précédents ne font que préparer la rencontre et le double triomphe. Mais dans cette préparation, dans ce progrès, dans la suite de l'action (purement intérieure) et dans le développement des deux principaux caractères, que de beautés, et de beautés croissantes! Dès le début, Caliste, Mélibée sont eux-mêmes : lui, fougueux, chevaleresque, héroïque; sur ses lèvres, pour la première fois mélodieuses, tout de suite se mêle au goût de l'amour un avant-goût de la mort. En attendant leur premier duo, qui ne viendra qu'au troisième acte, les deux amants, chacun dans une entrevue avec la Celestina, se déclarent et se découvrent à nous. Par traits, par touches successives, leurs deux figures se modèlent et se colorent. Le plus souvent, ils ont mêmes thèmes ou «motifs» musicaux; ils se les partagent; l'unité

de leur langage, de leur lyrisme, exprime bien celle de leur passion. Et jamais ce lyrisme n'est monotone. Il prend des formes, il suit des mouvements divers. Tantôt il se répand, ou s'emporte, tantôt il se resserre et se concentre. Tout vit, tout palpite, frémit, dans le duo de la fenêtre, de la fenêtre grillée. Le babil des valets en embuscade, les appels nocturnes et le passage des *serenos* y servent comme de fond au dialogue du premier plan. Ce dialogue même, avec des éclats et des explosions, a des réticences, ou des retenues, qui ne sont pas moins belles. C'est une longue phrase de Mélibée, intense, ardente et comme lourde d'amour. Surtout c'est, à la fin, le monologue de Caliste resté seul. Ici la musique descend, oui vraiment elle descend, par une série de chutes lentes, jusqu'au plus profond du sentiment et de l'âme. Elle prie, elle supplie le soleil de s'éteindre et les étoiles de paraître afin de hâter l'heure promise. Trois fois répétée, l'adjuration chaque fois est plus pressante en demeurant aussi grave. Contre le cours inflexible des choses, je ne crois pas que la passion et que la voix humaine aient trouvé souvent un aussi pathétique recours.

Lisez le dernier acte et vous y verrez toute cette amoureuse et funèbre beauté s'épanouir en deux scènes, dignes des plus fameuses dans l'un et l'autre genre. La première est le duo wagnérien et, qu'on nous passe le mot, *tristanesque*, mais dans la mesure et sous les réserves précédemment indiquées. Admirable en lui-même, il est amené par un délicieux dialogue entre Mélibée et sa fidèle Lucrèce : cantilènes vaguement orientales, qui se mêlent et se répondent, se nouent et se dénouent, rêveuses, mélancoliques, originales par les intonations, les harmonies et les accents.

Peu à peu, autour des deux voix féminines et quasi fraternelles s'élève un chœur invisible, à bouches fermées. Il psalmodie, à peine il murmure; il chante cependant et sur le voile mélodieux qu'il tisse et qu'il brode on croit reconnaître les fleurs et les étoiles de la nuit. Jusqu'à la fin de l'acte, ce chœur ne cessera guère. Il est, dans l'intention de l'auteur, «un élément purement sonore, destiné à réaliser par le prestige des voix, tantôt voluptueux, tantôt dramatique et funèbre, les différents épisodes et la marche de l'action.» Ce que dit très bien le musicien, la musique le fait mieux encore. Soudain l'entrée de Caliste vient rompre le demi-silence de cette attente et de ce mystère. Irruption magnifique, et qui livre le duo tout entier à la *pasión ardiente y avasalladora*, comme s'exprime le texte espagnol avec un éclat et une force où notre français

n'atteint pas. Elle anime, cette force, elle inspire, soulève la scène tout entière et lui donne tour à tour deux formes égales et diverses du lyrisme supérieur : l'exaltation, presque la frénésie, et l'extase, ou le ravissement.

Caliste es mort. Mélibée n'a plus qu'à mourir. Et sa mort aussi, la musique nous y prépare, nous y conduit, nous y élève par degrés. Le dernier, sur lequel elle s'arrête est un adorable entretien de la jeune fille avec son père, le vieux Pleberio, qui ne fait que paraître, mais dont la figure se devine, tendre et noble, consolatrice et vraiment paternelle par la sollicitude, par l'indulgence et le pardon. Inquiet, et discret, le père invite l'enfant plaintive à monter sur la terrasse afin d'y respirer la fraîcheur et le calme de la nuit. «J'y monterai donc, et de là-haut je goûterai le spectacle délicieux de la rivière et des barques.» Ils parlent ainsi tous deux, ils chantent, que dis-je, ils soupirent à peine; le chœur mystérieux, encore plus bas, les accompagne, et dans leur dialogue de quelques lignes il y a tout, les âmes et les choses, l'angoisse avec l'espérance paternelle, le mensonge pieusement filial, et les parfums, et la brise, et là-bas, au clair de lune, les voiles blanches sur les eaux.

Après ce dernier et touchant épisode, voici la catastrophe. La scène finale se compose, dramatiquement, de récits, d'aveux, et d'adieux. Musicalement, elle prend aussi des formes différentes : celles de la déclamation et de la mélodie, celles de la cantilène et quelquefois de la parole, voire du simple cri. Mais rien d'hétérogène, de disparate en ce long monologue où l'héroïne s'accuse, se pleure, se punit elle-même, et semble en quelque sorte mener son propre deuil. Les mouvements, les rythmes funèbres y abondent, y renchérissent les uns sur les autres. La voix constamment s'élève aux plus hautes notes pour en descendre avec lenteur, se traînant, se déchirant elle-même, pour y remonter ensuite et pour en retomber encore. Genre chromatique et modes anciens, musique de théâtre et pure musique, instinct ou génie d'une antique race, savoir, sentiment et style d'un grand artiste contemporain, tout cela compose l'éminente beauté de la scène, tout cela met — pour la première fois peut-être — le trépas d'une fille d'Espagne au rang des morts féminines les plus glorieuses que le drame lyrique ait chantées.

Appelons, accueillons cette sœur latine. *Muy noble y muy leal*, comme disent les écussons de sa patrie, elle est digne de notre au-

dience et de notre hommage. Aussi bien, après les «saisons» russe, italienne, allemande, pourquoi ne pas en avoir une espagnole? Des œuvres telles que *Los Pirineos* et surtout *La Celestina* en feraient non seulement les frais, mais l'honneur. Ou plutôt il n'est pas besoin, pour contenter notre désir, d'une «entreprise» ou d'une «exploitation» extraordinaire. L'Opéra-Comique ne nous a rien celé des derniers «échos d'Italie.» Une autre voix, tout autre que celle des Mascagni, Puccini et Leoncavallo, vient à nous, de l'autre bord de la Méditerranée : en ce même théâtre nous demandons qu'elle chante. Pour la seconde fois, et nous terminons par là, c'est à M. Albert Carré que nous avons recours. Il est de ceux qui savent regarder, écouter au loin. Qu'il se fasse jouer et chanter la partition de *La Celestina*. Qu'il monte après nous, ou, s'il le veut bien, avec nous, sur la tour de Salamanque. De là-haut, il verra, il entendra quelque chose d'inconnu, quelque chose d'admirable, venir.

Revue des Deux Mondes, Paris, Septembre 1910.

ALBERTO GASCO
Roma.

Un grande compositore musicale spagnuolo : Felipe Pedrell.

A ben pochi in Italia è noto il nome di Felipe Pedrell, a pochissimi poi sono familiari le sue vaste composizioni, due delle quali, i *Pirenei* e la *Celestina*, debbon considerarsi come veri gloriosi monumenti non solo della musica spagnuola, ma di tutta la musica latina moderna. Causa non ultima di questa deplorevole ignoranza è stata la difficoltà di procurarsi quegli spartiti pubblicati in lontana terra ed anche — bisogna purtroppo riconoscerlo — la mancanza di ogni più elementare e necessaria *réclame* da parte della casa editrice delle opere dell' insigne compositore. Credo che sia, quindi, doveroso per un critico che abbia approfondito quelle opere ammirevoli richiamare su di esse l'attenzione di quanti seguono appassionatamente l'evoluzione del genio musicale latino. Il momento, poi, è particolarmente propizio, perchè con l'affermarsi ed il continuo progredire della istituzione dei concerti popolari all' *Augusteo*, si rende possibile e non troppo ardua l'esecuzione di qualche frammento dei *Pirenei* o della *Celestina*, dei *Pirenei* sopratutto. Non sarà male, io penso, arrestare per un momento l'irrompente fiumana della musica germanica antica e moderna per dar luogo all' esecuzione di alcuna di quelle pagine luminose che Felipe Pedrell ha offerto all' ammirazione di quanti amano l'arte vera, profonda, perfetta, non tòcca dalle intemperanze di un modernismo mal inteso.

Più d'una volta in Ispagna e recentemente a Buenos Aires, si è tentata la rappresentazione teatrale dei *Pirenei* nella loro integrità, ma l'impresa si può dire fallita. I *Pirenei* non sono un'opera da teatro, ma bensi da concerto, così come la *Dannazione di Faust* del Berlioz e più ancora di questa. Abbondano e soverchiano gli episodi puramente musicali che rallentano il dramma, in guisa da rendere l'azione scenica infinitamente prolissa e quasi fastidiosa.

L'argomento del poema—devuto al poeta catalano Victor Balaguer—è abbastanza intricato, nè certo gioverebbe darne qui una lunga e dettagliata esposizione. Esso si fonda principalmente sulla eroica lotta sostenuta dalla casa di Foix contro l'invasione e l'oppressione francese in Ispagna nel decimoterzo secolo. Nel primo quadro (1248) assistiamo alla corte d'amore che la contessa di Foix tiene nel suo castello mentre il marito è lungi, combattendo. Fervono i canti ed i giuochi. Nel frattempo muovono all' assalto del castello gli emissarî della Santa Sede alleata dei francesi, ma l'invasione è respinta da una schiera di fantasmi guerrieri che sbucano improvvisamente di sotterra, nel centro della gran sala, passando per l'apertura lasciata dalle lastre del pavimento sollevatesi per magia innanzi a loro.

Nel secondo quadro il dramma diventa più intenso e culmina con la cattura del conte di Foix che, per sfuggire alla feroce persecuzione del Sant' Uffizio imperante, è stato costretto a travestirsi da frate dopo aver fatto spargere la notizia della propria morte. L'ultima parte del poema, che si svolgue a qualche decennio di distanza dalle precedenti, illustra quell' epica giornata di Panissars (1283) che segnò la sconfitta del re di Francia Filippo l'Ardito e la liberazione definitiva dell' insanguinata terra spagnuola.

Quivi la scena è dominata dalla strana, mirabile figura di una gitana, chiamata poeticamente *Raggio di luna*, che ha il valore di un simbolo in quanto in essa vive l'anima dei Pirenei ed il suo cuore è il cuore stesso della patria sofferente e mal doma. *Raggio di luna* appare la prima volta nella gran scena della corte d'amore ove ella canta due canzoni ispano-moresche di una grazia melodica ed armonica affascinante; la ritroviamo ora vecchia, canuta ma sempre vigile e fiera, in atto di scavare una fossa ai piedi delle montagne madri. «Sono la viva tradizione di questa terra», dice essa a un certo punto, «i Pirenei hanno un cuore, un pensiero...» Giunge la notizia della vittoria spagnuola e della liberazone così bramosamente attesa. «Morir poss'io;—esclama l'ardente creatura

—lascio liberi i Pirenei», e quando appare il corteo del re d'Aragona trionfante, ella, con un alto grido di saluto, si precipita nella fossa scavata poco prima e torna in grembo alla terra redenta, mentre il sole della gloria sfolgora sulle candide cime.

Quest' ultimo atto, eminentemente guerresco, è rischiarato dalla dolcissima figura di una giovinetta che, attratta da un amore irraggiungibile, travestitasi da cavaliere, segue melanconicamente l'armata regia. Canta costei un *lieder* di incomparable purezza melodica, la *canzone della stella*, pagina deliziosa, piena di profonda poesia e di intimo sentimento, degna in tutto e per tutto di uno Schubert moderno non meno ispirato dell' antico.

E' impossibile accennare qui alle singolari belleze di quest'opera gigantesca. Dirò soltanto che essa è una delle più ricche che si conoscano per la gran copia di melodie limpide, ben determinate, veramente latine, che si incontrano ad ogni pagina.

Nello scrivere *i Pirenei*, il Pedrell ha fatto tesoro non solo di alcuni temi popolari, ma anche di vari motivi tratti da antiche composizioni sacre e profane spagnuole da lui chiaramente indicate nel volumetto *Por nuestra música*, che è guida sicura e forse necessaria per una esatta comprensione del magistrale spartito. Il Pedrell è riuscito a vivificare questo materiale grezzo e morto fecondandolo con la propria alta ispirazione e compiendo dei prodigi di arte sapiente e geniale. Egli ha saputo costruire un superbo edificio su fondamenta esilissime, atte a sorreggere a pena un' umile stamberga, dando prova di essere un magnifico architetto musicale.

Pur troppo non posso dilungarmi : amo tuttavia chiudere queste poche note con un cenno analitico del *prologo* dei *Pirenei*, perchè di tutto il poema è questo il brano più indicato per una esecuzione in concerto.

Si inizia il *prologo* con una vigorosa *fanfara dei Pirenei* che procede per accordi perfetti maggiori e minori raggiungendo un alto culmine di sonorità. Attenuatosi appena il clangore delle trombe e delle buccine, appare un tema melodico nobilissimo, di carattere religioso, che è destinato a formare una delle basi musicali più solide dell' intero prologo : s'alza quindi la voce del *Bardo* che domina sovrapponendosi ad una cantilena ondeggiante di vaghezza preclara, mormorata pianamente dall' orchestra. Accenna il cantore all'argomento del poema ed il coro interviene più volte,

offrendo una rapida sintesi di alcuni fra gli episodi più importanti che si svolgeranno in seguito nel corso dell' azione drammatica.

Canta il Bardo a gran voce : «O montagne giganti, monumenti d'onore e gloria della mia terra!» Quindi, rivolgendosi al pubblico: «aiutate il Bardo nella sua missione di pace! Il regno della Virtù si compirà e grideremo ai popoli alleluja! Alleluja, o valli, o montagne, o rupi, o borghi, alleluja! Gloria a Dio, signore delle alture, e pace a tutti gli uomini della terra!» Il tema religioso apparso in sul principio qui si svolge, si amplifica, si esalta : un vero possente e ispirato canto d'amore erompe dall' orchestra, quasi evocato dalle commosse parole del *Bardo*. Allora un nuovo coro — un triplice coro — si inizia con le parole : «O filii et filiae» e va acquistando, a mano a mano, una imponenza formidabile sino all' *alleluja* finale, che chiude il prologo tra gli squilli solenni della *fanfara dei Pirenei*.

Un tal brano stupendo, vero modello di stile e di arte suprema nel trattare le voci, non può a meno di impressionare grandemente qualsiasi pubblico. Noi attendiamo con ansia il giorno in cui ci sarà dato di udire al nostro Augusteo questo *prologo dei Pirenei* che sta a sè come una grandiosa sinfonia vocale ed istrumentale, uguagliata forse, ma non certo superata da altre consimili di opere acclamate e popolarissime.

I Pirenei formano la prima parte di una vasta trilogia drammatico-lirico-ideale progettata dal Pedrell e che si incardina su tre altissimi simboli : Patria, Amore, Fede. La *Celestina*, che rappresenta «l'amore», è realmente tutta soffusa di un altissimo sentimento passionale che dà spesso alla musica un carattere di profonda e mortale angoscia. Per questo la *Celestina* è stata considerata da qualche critico come un *Tristano ed Isotta* spagnuolo : vedremo in seguito quanto vi sia di esatto in tale audace definizione.

L'argomento del poema è tolto da una celebre tragedia scritta da Fernando de Rojas in Ispagna sullo scorcio del quindicesimo secolo. Naturalmente, il Pedrell, pur rispettando, per quanto era possibile, l'originale, ha dovuto compiere un lungo e sottile lavoro per ridurre la palpitante favola degli amori di Calisto e Melibea ad un vero dramma lirico moderno.

La Celestina è una mezzana a cui Calisto e Melibea — i due in-

namorati — affidano le sorti del loro affetto sovrumano. La megera, astuta e venale, cerca di estorcere ai giovani ogni sorta di doni preziosi : in compenso, moltiplicando gli intrighi, fa sì che essi possano avere un lungo convegno d'amore. Calisto, per giungere sino a Melibea che lo attende tra i fiori di un pensile giardino, deve arrampicarsi per una scala malsicura. Ad un tratto, mentre gli amanti sono immersi nell' ebbrezza dell' ora divina, giunge dalla via sottostante lo strepito di un' acre baruffa. Calisto vuol ridiscendere in fretta, ma inciampa e cade dall' alto. Si ode un tonfo lugubre. Melibea non resiste al distacco orrendo e, salita sulla torre del suo palazzo, si slancia nel vuoto, dopo un ultimo tenero saluto al vecchio padre inconsapevole di tanta tragedia. Nel frattempo, la mezzana Celestina, venuta a lite per la divisione del bottino con due manigoldi suoi complici, riceve una coltellata a tradimento e muore, in una lurida taverna. L'opera si chiude con un *lamento* di profonda e suggestiva bellezza, mormorato a fior di labbro da un coro invisibile.

La musica della *Celestina* è di genere assai diverso da quella dei *Pirenei*. Se in questi prevale l' elemento lirico, in quella domina l' elemento drammatico. Da un capo all' altro dello spartito, la melodia impera, molto espressiva e quasi sempre affidata alla voce del cantore. E' bene aggiungere che la fusione tra la musica e la parola è perfetta : che anzi, dopo il *Boris Godounow* del Moussorgsky non conosco altro esempio di opera teatrale in cui le esigenze del dramma musicale sieno state soddisfatte al pari di quelle della bella, larga, ispirata melodia vocale a noi tanto cara.

L'azione dei *Pirenei* progredisce con lentezza fastidiosa, quella della *Celestina*, invece, corre incalzante pur attraverso gli episodi secondari e le scene di semplice colore o di ambiente quali, ad esempio, la magnifica scena della caccia che apre il dramma e l' altra, vivacissima, che si svolge nella taverna della mezzana. Io son certo che *La Celestina*, qualora venisse portata sulle nostre scene, otterrebbe un pieno successo da parte del pubblico.

Tuttavia, questo spartito, per cuanto interessante, ha in sè un difetto insanabile che, purtroppo, non si può far a meno di rilevare. Molte delle vaghe melodie d' amore cantate da Calisto e da Melibea sono già state còlte da noi sulle labbra ardenti di Tristano e di Isotta. E' un peccato. D' altra parte, questo nordico *tristaneggiare* è particolarmente spiacevole in un' opera d'argomento spagnuolo che, secondo i nobili intendimenti di Felipe Pedrell, doveva

essere rivestita di una musica di carattere strettamente nazionale.

A tal proposito, non è inutile osservare che l' avvento del capolavoro wagneriano ha, in certo qual modo fissato definitivamente il tipo di quelle melodie passionali cromatiche svolte a mo' di progressione, di cui il primo esempio è da ricercarsi nel *Romeo e Giulietta* di Ettore Berlioz. Ormai un compositore che voglia conservare intatta la propria personalità deve trovare, per esprimere l'affanno amoroso e l'ardore sensuale, degli accenti melodici d'un genere affatto diverso : se no, la sua musica colpirà agradevolmente come l' inutile ripetizione di una grande parola già udita da tempo. I troppo repetuti wagnerismi alla *Tristano* formano precisamente il punto debole della *Celestina*, quantunque non valgano ad infirmare l' alto valore di questo spartito così attraente per la grande varietà di melodie e di ritmi originali agilissimi.

Tutti i musicisti capaci di resistere agli allettamenti di un modernismo puramente formale, dovendo scegliere tra le due grandi creazioni del compositore spagnuolo, preferiranno sempre i *Pirenei* che, se bene, come vedemmo, insufficienti sotto l'aspetto drammatico e scenico, sono, dal punto di vista musicale, un vero capolavoro. Questo poema, che sta a mezzo tra l' opera e l' oratotorio, solidamente costruito così da sfidare ogni più acerba critica, trae dagli elementi formali e tematici del passato un germe formidabile di vita futura lunga e rigogliosa. Possiamo quindi concludere rinnovando l' augurio che il pubblico di Roma sia presto chiamato all' audizione di qualche frammento di quell' opera monumentale e preferibilmente del *prologo* così vasto e grandioso, in cui l' amor patrio sembra aver trovato accenti nuovissimi di infinita commozione e di gioia solenne.

Per i Pirenei di F. Pedrell.

A proposito di un mio articolo apparso ieri l' altro su queste colonne circa le opere fondamentali del musicista spagnuolo Felipe Pedrell, mi giunge dall' illustre amico prof. Giorgio Barini una lettera—troppo lunga e particolareggiata per potersi integralmente pubblicare—dalla quale risulta che anch' egli da tempo si va oc-

cupando per far conoscere a Roma qualche pagina di quel fortissimo compositore e che, di più, è in corso un progetto inteso ad includere nel programma di musica internazionale per il 1911 un concerto spagnuolo comprendente, tra l' altro, anche quel *Prologo dei Pirenei* la cui riproduzione veniva proposta e caldamente appoggiata nel mio articolo.

Il Barini ricorda anche una esecuzione del detto *Prologo* avvenuta a Venezia, quattordici anni or sono, al liceo Benedetto Marcello, sotto la direzione del maestro Bossi, in seguito alla lunga propaganda fatta in quell' epoca dall' esimio musicologo e compositore Giovanni Tebaldini, esecuzione assai notevole, perchè antecedente alla prima rappresentazione barcellonese dei *Pirenei*.

Io sono assai lieto di apprendere ora — sia pure in modo stranamente imprevisto — l' esistenza di un movimento *attuale* diretto a presentare al pubblico nostro il mirabile *Prologo* dei *Pirenei* : ciò serve di conforto alla mia tesi e dimostra che l' idea sorta in me spontaneamente in seguito all' esame esclusivo ed accuratissimo della musica pedrelliana era non solo ragionevole ed opportuna, ma anche pratica e di possibile attuazione. Aggiungo senz' altro il fervido augurio che questo movimento si vada intensificando, sì che il plumbeo silenzio gravato in Italia circa l' opera di Felipe Pedrell per quasi tre lustri decorsi dall' esecuzione veneziana del *Prologo* dei *Pirenei* venga rotto finalmente con una nuova bella esecuzione, per la quale — ne son certo — il pubblico nostro si appassionerebbe assai.

Confido, pertanto, che l' opera alacre e intelligente del maestro Tebaldini, del prof. Barini e di tutti i componenti della Sezione Musicale per le feste del 1911 non si arresti e riesca a trionfare delle difficoltà non lievi che si oppongono alla realizzazione dell' altissimo progetto.

La Tribuna, Roma, Gennaio 1910.

COSME ROFAS

Barcelona.

El maestro Pedrell.

Sin hacer alusión á la enseñanza primaria española, raquítica y atrasada, que forma espíritus incultos y endebles, yendo al examen de la selección de los estudiosos, encontramos, por lo general, que la formación de los llamados espíritus cultos tiene en España un carácter unilateral; falta en los hombres que se han distinguido en uno de los distintos ramos del saber una sólida base de enciclopedismo que depure y perfeccione su labor. Sobre todo carecen la mayoría de nuestros prohombres de cultura social y tonicidad de carácter, los cuales harían que ellos comunicaran un fuerte impulso al progreso de nuestra nación. Por esta razón manifestaba el distinguido escritor R. de Maeztu, en su última conferencia entre los ateneístas madrileños, que España carecía de intelectuales.

No es, sin embargo, aprovechada la labor de las personalidades desarrolladas integralmente, que todavía florecen aunque esporádicamente en nuestro suelo y cuya producción copiosa pudiera fecundar en el pueblo los gérmenes de renovación. Los contados intelectuales españoles no forman un sistema de fuerzas para multiplicar sus energías y hacerlas encarnar en la sociedad. El dinamismo de cada uno actúa aisladamente irradiando su espiritualidad en una atmósfera caldeada por los odios y la ambición.

El hallazgo de un espíritu culto y poseído de un ascendente sincero, es un oasis en nuestro país. Tuvo el cronista el honor de estrechar la mano al gran maestro Felipe Pedrell, en su gabinete de

trabajo. Una exquisita amabilidad caracteriza la acogida de nuestro insigne compositor. Distingue al ilustre artista una actividad asombrosa que no ha menguado con los largos años de sus creaciones musicales y de divulgación de conocimientos artísticos. Los espíritus cultos de las naciones extranjeras, agotan las publicaciones y esperan anhelosos nuevas obras del artista español, mientras quienes le rodean apenas conocen su labor. El pueblo argentino se sintió glorioso de que Pedrell surcara los mares para llevarle á su deleitación el fruto de un prolongado trabajo. Por fortuna nos cabrá la suerte de que en la magna y futura Exposición de Roma represente el citado maestro el arte musical de nuestro país.

No es nuestra intención juzgar en su valor musical intrínseco las creaciones, cuyo éxito ha repercutido en la órbita mundial; aceptamos el elogio que los grandes compositores han tributado á sus magnas obras : *Los Pirineos, La Celestina* y *El Comte l'Arnau.*

Felipe Pedrell interesa al psicólogo y sociólogo en sus críticas del arte. El maestro catalán posee una visión y cultura psicológica asombrosa, revelada en sus estudios acerca de los grandes compositores y en su habitual conversación sobre la psicología de los pueblos. A estas cualidades introspectivas se juntan sus vastos conocimientos en materias de las distintas manifestaciones del arte y de la lingüística, adquiridos en sus investigaciones por diversos países europeos. Ambas condiciones se suman para impregnar á sus creaciones de un carácter psico-sociológico muy interesante para la culturación del pueblo. Su libro «Músicos contemporáneos y de otros tiempos», revela un gran estudio y una vasta concepción acerca de las condiciones del medio en la producción del arte y la influencia de éste sobre la tonalidad y costumbres de una época.

En los grandes genios había encontrado una educación completa, la cual les había permitido encarnar la realidad. Wagner, decía, dadas las premisas, Bach y Beethoven, no significa más que una conclusión; lo que se encuentra en sus obras como extraordinario valor, es un alto sentido filosófico; el artista alemán había estudiado á fondo á Kant, Leibnitz y otros filósofos.

Precisaría aprovechar la labor artística del maestro para la elevación de la cultura patria. Está todavía por trazar el programa

de la educación estética y emotiva. Es una preocupación trascendente de la Pedagogía contemporánea la educación de los sentimientos, y á pesar de ello la tenemos descuidada por completo. El factor estético es el principal componente en la formación de una emotividad elevada. Nuestra sociedad actual presenta una grave anomalía con un sistema intelectual muy desarrollado y las otras cualidades psíquicas casi nulas. De ahí el malestar social y el antihumanitarismo. La educación por la música lograría apartar al pueblo de los focos degenerativos, elevaría su filantropismo y su justicia, y las corrientes de afectividad cordial entre los miembros de la sociedad serían un hecho verdadero, mientras hoy son una completa hipocresía.

No se le oculta á nuestro maestro la falta de interés y de receptividad en la sociedad española por todos los problemas de cultura; lo ha aprendido durante su larga vida ateneísta y en la compleja experimentación de la sociedad. No obstante, su optimismo y su actuación no han disminuído. Confía en la labor lenta como gran evolucionista. «En el pueblo, dice, se revela una gran intuición, que es preciso encauzar y educar, pero que esta labor ha de ser lenta...; «piano, piano» se podrá metamorfosear la cultura social». Esto no significa que no se pueda organizar la educación artística; al contrario, demuestra su perentoria necesidad.

La personalidad del maestro Pedrell es completa y enérgica. Los morbosos convencionalismos de nuestra sociedad no han logrado contagiar al artista. Es un intelectual moderno y sincero, de los que la sociedad necesita para su renovación.

No esperemos á que los críticos extranjeros vengan á nuestro país para darnos á conocer un valor que poseemos en casa, como sucedió á Albéniz, que el propio escritor menciona en su última *Quincena musical.*

La Tribuna, Barcelona, 26 Enero 1911.

EDUARDO L. CHÁVARRI

Valencia.

El nacionalismo en la música española.

El maestro Pedrell se orientó por el camino de la reinstauración del espíritu de raza en la música española. Su deseo, no siempre bien comprendido, era bien lógico; se trata de que el canto popular nacional substituya, en nuestro arte, á las fórmulas que en él imperan, desnaturalizando nuestra conciencia artística é impidiendo que la flor de alma castiza se abra tranquila.

No hemos sido afortunados los españoles en la creación de música *nuestra*, precisamente por haber abdicado—insensibles ó cobardes—del espíritu propio. Se adoptó en España durante la segunda mitad del siglo XIX un patrón musical, mezcla de italianismo y «meyerbeerismo» exterior, gracias al cual nuestra música quedó poco menos que negada por los mismos artistas españoles.

Y no es sólo en el teatro donde se ha visto semejante abdicación, sino que la han contemplado todos los órdenes de nuestro arte músico, los cuales eran indispensables para llegar á resolverse en un teatro lírico nacional.

Quiero decir, que para que tuviésemos ópera española (y ésta... apenas la hemos querido tener), con verdadero espíritu de *parvenus*, desdeñábamos las propias riquezas castizas, para disfrazarnos grotescamente con trajes extraños.

Alguien pensará que son exageradas estas afirmaciones mías, y citará casos de españolismo musical : la *jota* del tercer acto de tal y tal otra obra (casi todas las jotas se colocan en el tercer acto).

¡Como si debiésemos considerar que se crea un arte lírico español tan sólo por que se transcriba pura y «literalmente» (valga la palabra) alguna melodía nacional, aderezada con procedimientos y ropajes extranjeros!

En este respecto podríamos decir que Weber con su *Preciosa*, ó Bizet con su *Carmen*, han sido harto más españoles que los autores de tantas «óperas españolas» recriadas al amparo de influencias oficiales.

Creo que la orientación de Pedrell necesita, para ser realizada, una condición que no han podido comprender luego ni nuestros artistas, ni nuestros académicos, ni nuestro público : la creación de una técnica castiza nacida precisamente de nuestra música nacional, música que nos ofrece, con sus modalidades, sus ritmos y sus giros tonales, horizontes inmensos para desenvolver nuestro ideal.

Por haber sentido así el arte, nacieron escuelas tan brillantes como la rusa ó la escandinava modernas. Sintiendo así el arte, han podido nacer entre nosotros (¡pero con cuánta amargura de vivir entre la indiferencia y hasta la hostilidad de criterios académicos ó vulgares!) los Albéniz, los Granados, los del Campo, los Guridi...

Y no sabemos que el nacionalismo musical ruso, ó el bohemio, ó el noruego, ó el finlandés, en vez de producir á los Rimsky-Korsakow, Glazoúnow, Smetana, Svendsen, Grieg, Sibelius y tantos otros, con sus admirables obras (teatrales ó sinfónicas) hayan producido en aquellas tierras esa extrañísima defección llamada «género chico».

Pero tales ambiciones de nobleza en el arte patrio no saben sentirlas los eternos misoneistas de la música española, siempre estancados en su desorientado y limitadísimo criterio; criterio que resulta muy cómodo para la imbécil exaltación de la pereza y de la ignorancia, pero que trae consigo el descrédito y la muerte de nuestra alma artística nacional.

MANUEL URGELLÉS

Barcelona.

Pedrell, fundador de la ópera nacional.

Hubo un tiempo en que nuestra música y nuestros músicos, sin plagiar y con alma entera de artistas, sintiendo la suprema belleza, venían á unificarse identificándose por sus producciones con los genios de su época. Ni Victoria, ni Comes, ni Morales debieron inclinarse ante sus colegas de otras tierras en el siglo XVI, y como la profana exigencia no había llegado á su espíritu sencillo, manifestaban sus sentimientos en un arte polifónico grande endulzado por misticidad arrancada del corazón del mismo pueblo.

Así vencieron, así repercutían sus producciones y así su obra de género, casi único entonces, pudo mostrarse ante el mundo con todas las palpitaciones enérgicas que presta el merecimiento de las grandezas.

Este severo clacisismo, donde estaba encarnado el verbo de la música, corrió, al perfeccionarse en la forma, á un extravío decisivo, perdiendo á la postre toda su magnificencia, estrellándose contra un barroquismo exótico, que vino á empequeñecer generosos procedimientos á cambio de burda música de sonoridad brillante.

La decadencia universal en el arte debía llevarnos en la corriente; pero mientras Alemania y Francia no olvidaban, nuestros músicos, por parecer modernos, abandonaban la tradición, rindiendo culto al engañoso arte italiano, pobre de concepto y magnífico de fantasía, pero en boga por el capricho de la moda.

Nuestra obra nacional se vino abajo, falta de color determinado, ávida sólo de parecerse á la invasora escuela, y nuestros músicos fueron simplemente imitadores, logrando bien pocos pasar á la posteridad.

Sólo á fines del pasado siglo, cuando Wagner paseaba triunfalmente el arte cuya primera piedra sentara Gluck, reconociéndose soberana la música alemana, fué cuando España, á imitación de Francia y sobre todo de Rusia, quiso entrar en el palenque, intentando la resurrección de su obra nacional.

Bretón... Chapí... Serrano... cada ópera salida de las manos de estos compositores era acogida con un «ya la tenemos», y cada vez las muchedumbres aplaudían la última iniciativa, reconociendo así su error por las pasadas. El arte de estos autores, si bien muy español, era exterior, no llevaba consigo la belleza de un arte grande, universal; visto de cerca sintetizaba el género zarzuela que los Barbieri lograron especializar en nuestro país, muy digno y muy propio, pero también muy lejos de aquella expresión elevada que requiere la corriente moderna.

Es indudable que el país que no tenga lírica popular producirá bien poca música trascendental, porque falto de la primera materia, su arte será árido, sin vínculos históricos que le impresionen; pero esta materia poco ha de utilizar si en su desenvolvimiento no hay la riqueza de forma á que han llegado las actuales escuelas. Y diremos más, que uno y otro elemento deberán ir estrechamente unidos y vinculados, si se quiere que nuestro arte rivalice y alcance este interés universal, que no es otro que la orientación hacia la belleza absoluta.

Hemos citado á la escuela rusa, porque ella, aun cuando no haya alcanzado la perfección sólida que la afirme en primera categoría, ha logrado hacerse admirar y aplaudir dentro la Francia y la misma Alemania, celosa del prestigio de wagnerismo. Y es que Glauzonoff, Tschaikowski y tantos otros compositores de aquella tierra, con base firme de buenos músicos, han sabido enderezarla con caracteres emanados de fuente local, apareciendo originales y vigorosos; originalidad que también ostenta la belga, para cuya frescura de temas puede Gilson servirnos de ejemplo.

En cambio, d'Indy, jefe de una escuela bien templada que podemos aceptar como la más sólida francesa, Chausson, Dukas y otros que andan rivalizando en poderosa técnica, no han avasallado ni se han impuesto definitivamente en el exterior, porque falta en su

música la naturaleza, el alma nacional, carecen de caracteres de unidad.

Mientras Albéniz, aun sintiéndose superior, daba vueltas alrededor de este hacer exótico, no pudo rivalizar en el mundo lírico; vuelto de su primer error conquistó fama en *Pepita Jiménez* y afirmó renombre en *Iberia*, obras todas saturadas de cariño á la patria. Es ésta una confirmación de que para conseguir ópera nacional no basta una técnica amplia y poderosa, como tampoco resuelven el caso antecedentes de tradición popular; son los dos extremos que deben informar en la elaboración de la misma.

Y los compositores que más se han significado en dar este carácter sólido á nuestra música, sentando con verdadera base los albores de un arte grande para la definitiva creación de la ópera nacional, debemos buscarlos en Cataluña; he aquí sus nombres: Pedrell, Morera y Lamote de Grignon.

Pedrell, entre todos, fué el precursor, el revolucionario español, quien por primera vez daba la cara á favor de un renacimiento arriesgado, tan alejado entonces de la rutina, que debió parecer disparatado á los ignorantes. Veíase su tendencia en *El último Abencerraje*, tendencia que maduró presentándola sin ambajes en la trilogía *Los Pirineos* completamente restaurada. En la época en que Pedrell meditó filosóficamente su poema dándole feliz cima, no tenían nuestros públicos antecedente apenas de esta especial música, y el atrevimiento que ello representaba podía satisfacer la vanidad del músico, pero se acrecentaba el riesgo de perder con su intrepidez la posición de tal que ya se había creado. Pedrell no obstante luchó, pero vino á vencer cuando sus experiencias con el contacto Wagner no parecieron extraordinarias.

Obstinado debió de ser el maestro y fervoroso creyente de su apostolado, cuando no dejó influirse por los Meyerbeers, fáciles para él si hubiese querido triunfar sin gran sacrificio. Por esto le admiramos, porque la jornada llevóla á cabo serenamente bien meditada, presentando sus fuerzas á campo descubierto.

La solidez del músico es indiscutible, su condición va más allá, y un complemento literario de buena cepa le ponían en condiciones de comentar su propia obra. Pedrell la comentó en un opúsculo antes de que pudiera llegar al público, y no dejó á otro el privilegio de que hablando antes falseara su credo; expuesta está por él mismo la escuela que adoptaba y la fuente de sus temas; el porvenir debía juzgarle por sus confesiones, y hoy se le hace justicia.

Con *Los Pirineos* adoptó Pedrell el *leitmotiv*, en forma que casi todos sus personajes tienen tema caracterizado á sus maneras, y esos temas, en su mayoría bellos por lo que tienen de popular, son materia prima que sirve al maestro para una glosa firme de gran desarrollo que se eleva y engrandece según los pasajes de la leyenda. Y viene á punto esta palabra porque tiene valor en el libro aun en su sentido estricto, por cuanto no es plenamente histórico.

Tampoco favorecía las inclinaciones de Pedrell, quien para el símbolo *Rayo de Luna* tuvo que recurrir á tendencia oriental, obstáculo que venció no obstante y que por el contrario vino á enriquecer con ella la variedad melódica, en términos de estar ésta en combinación del salmodiado (jornada segunda) como uno de los fragmentos más emotivos del drama.

Como no nos guía en estas líneas el estudio detallado de su obra, sobradamente juzgada por la crítica, no hemos de insistir sobre ella más que en un punto, y es que en los medios de expresión resultaba Pedrell por primera vez en su época bien personal. En el motivo, en el desarrollo, en la orquestación, en fin, de *Los Pirineos*, podía ser romántico, ¿por qué no?; pero la forma y frescura de un arte propio y noble, le elevaron á la categoría de llamarse con derecho fundador de nuestra *Ópera Nacional*.

No hablo de Pedrell buscador de las bellezas líricas del siglo de oro que olvidadas yacían en los rincones de archivos; no hablo del Pedrell restaurador, ni del músico incansable que tanto ha producido en honra de nuestra tierra, hablo únicamente de una de sus obras, de *Los Pirineos*, donde en aquella ú otra forma dejaba el ilustre maestro un plan brillante á seguir de ópera. Por primera vez se encontraba un compositor de temple, alto criterio y actitud independiente, después de un marasmo de tantos años.

Bien vale su nombre este título de *fundador*, que para él reivindicamos.

ROCH CHABÁS

Canónigo, Valencia.

En Felip Pedrell.

En lo concert de aplausos á este fill de Tortosa han volgut els directors del seu Homenatje s'oíra una veu valenciana y ha tocat este encarreg al que firma, que si bé té el valenciá que tot'hora usa per sa llengua materna, no está acostumat á escríurela.

Molts se dihuen *mestres*, perque tenen discípuls á qui enseñar lo que avans atres á ells : son com *libri ex libris*. En més ó menos disposicions naturals repeteixen lo que está ya sabut. Pedrell está molt alt sobre tots estos, perque té personalitat propia, y después de lo que en música saben los demés, ell ha investigat per son propi esforç en el camp casi sens espigar de la historia musical, en los fonaments físichs del art, buscant les relacions íntimes dels sonits, pues la ciencia, siga en lo que se fos, es el coneixement de les coses per ses causes, y per això com he llegit en un antich Ms., parlant de la música, diu : *qui facit quod non sapit, diffinitur bestia.*

En España y més en el extranger té ben acreditat Pedrell son magisteri musical, y coneixent tot lo referent á este divin art antich y modern, pot escriure en cualsevulla tó y estil, perque es un complet autodidactich. Conech d'ell un'obra, que'm dedicá escrita en estil *hipolídich* del que son reminiscencies alguns cants que s'ouen á nostres llauradors en la sembra, al batre y en altres treballs propis d'ells, quins tons s'han perpetuat per estes platjes visitades per los Grecs, com foren Sagunt, Denia, Elig. Les dolces cadencies y prolongades notes gregues que estem escoltant cada día, Pedrell

mos les fá simpátiques, cuant harmonisa l'*Ave María* de Jaume Roig. El mestre tortosí demanam, al efecte, una lletra vulgar, antiga, religiosa, y li vaig donar la que posá en vers el Metge Poeta en 1460 en lo seu llibre titulat *Spill* o *de les Dones*, text crític cotejat per mi en el Ms. de la Vaticana y depurat tenint á la vista totes les edicions hasta huy fetes, que fou publicat á Barcelona esplén- didament á la imprenta «L'Avenç» en 1905. S'inaugurá fa poc temps en la capella de la Mare dels Desamparats, tenint un éxit extraordinari. ¡Vullga Deu que's faça popular este cántich á honra seva y de María Santísima y pera major renom del gran mestre Felip Pedrell.

Valencia, 8 Maig 1911.

JOSÉ JORDÁN DE URRÍES
Catedrático, Barcelona.

Pedrell como conferenciante : Recuerdos.

El varón insigne á quien se rinde este justo Homenaje puede ser considerado desde dos puntos de vista : como artista, es decir, como músico práctico y musicógrafo ó músico técnico. El primero será seguramente el elegido por la mayoría de las plumas que lo ensalcen en este libro, ya que constituye ese aspecto de Pedrell su mayor timbre de gloria, lo que le habrá de hacer pasar á la posteridad; pero yo emplearé la desaliñada mía en decir algo del segundo, no sólo porque el proceder así está más en armonía con mi cargo oficial universitario, sino también por contribuir á este Homenaje con algo que me suscita recuerdos personales gratísimos de días ya no muy próximos, aunque no pueda todavía llamarlos lejanos. Voy, pues, á tratar de Pedrell como teórico, y aun sólo en una de sus manifestaciones, que es lo que indica el título de este corto artículo; es decir, como conferenciante.

Que Pedrell como teórico en la música no es popular en España, no hay ni que decirlo ni que extrañarlo. No hay que decirlo, por ser cosa patente á todo el que la considere; no hay que extrañarlo, pues la popularidad no puede alcanzarla una persona así. Quédase ésta, en primer lugar, para el personaje político, cuyo nombre sale todos los días en los periódicos, ya para comunicársenos sus idas y venidas, ya para elogiar su *elocuente* discurso, si no es para hacernos sabedores de otros pormenores aun menos interesantes, como que su esposa ha dado á luz un *robusto* niño; y quédase

después para los toreros, los cantantes y los cómicos más ó menos graciosos, es decir, para todos aquellos que divierten al vulgo y que reciben así, como pago de éste, semejante fama tan universal como efímera. Y no hay que venir con que eso pasa sólo en esta nuestra España, ni hablar con ese motivo de *nuestro atraso intelectual*, pues eso ocurre en todas partes, aun en los países que van á la cabeza del movimiento científico. Recuerdo á este propósito que, hallándome en Alemania hace unos años en ocasión de un Homenaje análogo á éste al gran musicógrafo alemán Riemann, leí artículos de diarios en que claramente se manifestaba lo poco popular que era el nombre de ese ilustre escritor musical entre sus paisanos. Y si todo científico de la música debe renunciar á ser conocido fuera del círculo de los estudiosos, si toda su labor ha de ser saboreada sólo por unos cuantos, todavía se puede asegurar que de esa labor lo que ha de llegar á conocimiento de menor número de personas es lo que se da á conocer en forma de conferencias. Los libros circulan, es relativamente fácil enterarse de su contenido, pero para poder asistir á conferencias se requiere ante todo residir en la población donde se dan, luego tener acceso á la sociedad ó instituto en que están anunciadas, y finalmente disponer con libertad de los días y horas en que se celebran; y todo eso á muchos les está negado. Bien es verdad que si de ese modo la propaganda científica tiene menos extensión haciéndola en forma de conferencias que de otras suertes, puede alcanzar en cambio mayor intensidad por ser en ellas más íntimo el contacto entre maestro y discípulos. Eblinghaus hace notar con mucha razón lo insubstituíble que es semejante clase de instrucción directa, que no puede reemplazarse con los libros, pues no puede ceñirse la instrucción á la transmisión de conocimientos, sino que también debe abarcar el ver de cerca á los hombres y juzgar de cerca las cosas.

Yo, por lo menos, puedo asegurar que esa enseñanza directa de Pedrell, y el fruto que he obtenido de sus conferencias no ha sido escaso. Las primeras que le oí fueron las que dió en el Ateneo de Madrid durante los años de 1897 á 1902, y que versaron sobre *Estética é Historia de la Música*, sobre la *Influencia del canto popular en la formación de las nacionalidades musicales y en la evolución del drama lírico moderno*, y sobre el *Canto popular español*. Desde luego me interesaron ya muchísimo las primeras de que disfruté y procuré ser en adelante concurrente asiduo á todas. Tuvieron

esos cursos de estudios superiores del Ateneo de Madrid importancia grandísima, y basta para consignarla, prescindiendo de Pedrell, citar otros nombres ilustres que figuraron en la lista de profesores, como el del gran maestro Menéndez y Pelayo, que nos dió por entonces lecciones insuperables sobre *Los grandes polígrafos españoles*, y dentro ya del terreno propiamente artístico, el de Lampérez, que en aquellas conferencias ofreció el fruto de sus primeros estudios sobre *Arquitectura Española*, que luego han cristalizado en voluminosa obra, orgullo de propios y asombro de extraños.

Durante esos cursos de conferencias, no sólo conocí á Pedrell por lo que oía en la cátedra, sino que aprendí más cabalmente lo que valía gracias á mi amistad con un discípulo suyo, entusiasta hasta más no poder de su ilustre maestro, y á quien no quiero dejar de citar aquí : Rafael Mitjana. El actual diplomático, que con tanto acierto cultiva los estudios de teoría é historia musical en los ocios que le permite su carrera oficial, autor de varios libros y artículos sobre dicha materia, era ya, por entonces, no sólo notable músico, sino conocedor profundo de la ciencia musical, y á él debo el haber llegado á entender la personalidad de Pedrell. El me mostró los libros de su maestro, me aclaró los temas de éste, me enteró de sus obras prácticas y de sus estudios teóricos, y me hizo notar ante todo el patriotismo de Pedrell, patriotismo sólido que ha convertido en roca del olvido nuestras pasadas grandezas musicales, bien distante, por consiguiente, de la patriotería vulgar que tanto nos enoja y nos perjudica. Guardo en la memoria todavía y lo voy á indicar para probar el conocimiento que Mitjana tenía de Pedrell y el entusiasmo que por él sentía, lo que me dijo al regresar de Barcelona, tras el estreno de *Los Pirineos*, á que había asistido : «Lo que ha hecho el Maestro es, sencillamente, lo que aquí no sabe hacer nadie». No en balde ha dicho Amintore Galli que Pedrell ha hecho con el drama lírico en España lo que Gluk en Rusia y Wagner en Alemania.

He hablado antes del fruto que saqué de las primeras conferencias que oí á Pedrell, y debo manifestar dónde y cómo lo hice valedero. En 1902, se celebraron las oposiciones á las cátedras de nueva creación de Teoría de la Literatura y de las Artes de la Facultad de Filosofía y Letras, y yo fuí uno de los cuarenta y cuatro que pretendíamos las cuatro cátedras anunciadas. El tribunal, como no podía menos de suceder dada la naturaleza múltiple de la asignatura, estaba compuesto de seis diferentes personas, y aun-

que dominaban los profesores de Literatura, tenían cumplida representación en él así las artes del diseño como la música. Pedrell fué el juez designado para representar á este arte, y con este motivo tuve el honor de conocerle personalmente, cosa de que hasta entonces no había tenido ocasión.

Así como el tribunal, también el cuestionario de las oposiciones era sumamente variado. En sus doscientas preguntas predominaban las relativas á Estética y á Teoría é Historia Literaria, pero comprendía además buen número de otras dedicadas á las diversas artes. Las de música eran cerca de veinte, y, como puestas por Pedrell, versaban casi en su totalidad sobre los puntos de su mayor predilección, y así figuraban allí la transformación del canto homófono en música polífona y la evolución de la polifonía hacia la armonía, la organografía musical, las formas musicales, el drama lírico moderno, y sobre todo, revelando el patriotismo del maestro, el estudio de los preceptistas musicales españoles del siglo XVI, y de los caracteres de nacionalización musical de nuestro teatro español.

Recuerdo todavía el efecto terrible que la lectura de semejantes temas produjo entre mis compañeros de oposición. La mayoría de ellos desconocían en absoluto las cuestiones musicales y no pensaban que en oposiciones universitarias se exigiesen esas materias. Los más aplicados se dieron al estudio de las mismas, y, claro es, pensaron que el mejor medio era recurrir á los libros de Pedrell, y así lo hicieron; pero ajenos como eran casi todos á tales disciplinas, y ajenos como estaban de todo conocimiento previo sobre la significación científica del autor, sobre sus ideas y su modo de pensar en teorías musicales, no pudo ser grande el fruto que sacaron de un estudio atropellado de libros que no á todos pueden brindar sus tesoros, y así en las preguntas de los ejercicios teóricos como luego en el ejercicio práctico de música no pudieron estar acertados. La suerte me privó á mí en los primeros de tratar de música, pues todas las cuestiones que me tocaron fueron de Estética de Literatura y de Arte del diseño; pero en la parte del ejercicio práctico dedicada á aquel arte, pude hacer valer la utilidad de las lecciones que había oído á Pedrell y la superioridad de mi conocimiento directo sobre el indirecto proporcionado sólo por los libros, y á ello debí, en parte, el éxito que alcancé en aquella jornada, para mí de imperecedera resonancia. El tema que en dicha prueba práctica desarrollamos, nueva muestra de ese patriotismo científico musical de Pedrell, estaba redactado así: «Qué doctri-

nas se deducen del estudio de los monumentos musicales de los siglos medios, tales como las cantigas, villancicos, etc., para la teoría de la música popular. Juicio del opositor, después de oir algunos de aquéllos.» Excuso decir que quien había sido asiduo concurrente á las conferencias de Pedrell, pudo disertar á gusto del maestro.

Pasó después algún tiempo, y Pedrell, por conservar su preciada salud, tuvo que dejar su cátedra del Conservatorio de Madrid y venir á residir á Barcelona. «El clima de Madrid me mata», me escribía en Diciembre de 1904, y al año siguiente tuve yo la satisfacción de verle por esta capital catalana, donde me hallaba yo, catedrático de la mencionada asignatura, aunque lamentando el sacrificio que hacía de su cátedra del Conservatorio, tanto por él como por lo que perdían los alumnos.

Pedrell no podía permanecer ocioso aquí en Barcelona. Su mayor placer es el trabajo, y á él consagra habitualmente su vida, salvo el tiempo que le ocupan sus atenciones familiares y su paseo higiénico diario; y por eso, no sólo siguió aquí la publicación de obras y de artículos de periódicos, algunas veces reunidos también en sabroso volumen, sino que, como si sintiese nostalgia de su vida de profesor y desease continuarla, aparte de la enseñanza superior con que particularmente enriquecía á alguno, quiso reanudar aquí las conferencias á que tenía acostumbrado al público madrileño, y así en los pocos años que van transcurridos desde entonces ha dado ya dos cursos de conferencias, á que, como es natural, no he faltado casi nunca.

El primero fué en 1906, y lo dió en la Academia de Música de Granados, y allí, en espacioso salón y ante numeroso público, en que tenía no escasa representación el bello sexo, disertó durante varios días sobre las *Formas musicales*, haciendo seguir á cada una de las conferencias la ejecución de diferentes trozos de música de que se encargaron cumplidos artistas, y alguna vez, según creo recordar, el maestro director de la Academia.

El segundo y último tuvo lugar en 1909, en la Asociación Catalana de Estudiantes. Su tema era *Historia musical y étnica de la canción popular*, es decir, el asunto favorito de Pedrell, y ofreció este curso algunas diferencias con los de Madrid y con el primero de Barcelona. Aparte de que la ejecución de los trozos musicales elegidos para confirmar el texto, no sólo se hizo en un instrumento sino que se confió de ordinario á algún distinguido cantante, las

conferencias éstas fueron leídas por no querer exponerse el autor á aparecer como responsable de los errores de que suelen estar plagadas las reseñas de los periódicos, precaución acertadísima, que no impedía el que, llevado Pedrell de la inspiración del momento, interrumpiese algunas veces la lectura para intercalar entre lo escrito más de una reflexión oportuna que aclarase y profundizase la materia. Además, las conferencias éstas fueron en catalán, á diferencia de todas las anteriores, en lo cual acaso cedió el conferenciante á circunstancias del momento, felizmente pasadas. No creo que de todos los que se interesan por esas cuestiones científicas de la música, ni por cualesquiera otras análogas, haya aquí nadie que no domine el castellano, mientras que puede haber alguno que no comprenda bien el catalán, de modo que no veo la utilidad que puede reportar ese cambio, como no fuera á los que iban allí con determinado *parti pris*. El mismo Pedrell denotaba á cada paso la dificultad que tenía para expresarse sobre cuestiones científicas en una lengua distinta de la que de ordinario usaba en tales tareas. El programa y parte del texto de estas últimas conferencias se publicó en el volumen III, correspondiente á dicho año de 1909, de la revista titulada *Estudis Universitaris Catalans*.

Claro es que ni de lo que trató en estas conferencias ni de lo que trató en todas las anteriores, he de hablar yo aquí. Eso sería hacer un estudio de Pedrell como teórico de la música y no me he propuesto semejante cosa. En sus libros, en sus artículos, en sus conferencias publicadas, están sus teorías, y allí puede estudiarlas quien quiera, y bien seguro es que muchos debieran hacerlo. Sólo me he propuesto, en este artículo, decir mi opinión sobre Pedrell como conferenciante, no explicarles asuntos que ha desenvuelto en sus conferencias, y así, tras de haber dicho las distintas ocasiones en que las ha dado, pasaré á terminar el artículo con lo que propiamente constituye su tema y su título.

Si yo fuera artista y supiera escribir una semblanza que ofreciese ante la imaginación de los lectores así lo externo como lo interno de lo que constituye á Pedrell como conferenciante, lo haría aquí con el mayor gusto. ¡Ojalá tuviera para ello alguna de las envidiables dotes que reveló Menéndez y Pelayo en una de las páginas más hermosas que han salido de su fecunda pluma! Y me refiero á la semblanza de un eximio catedrático escrita por Menéndez y Pelayo, porque, aun distando Pedrell bastante de asemejarse á aquel gran maestro de literatura clásica, no dejan de ofrecer sus conferencias

algunos rasgos parecidos á los que caracterizaban las explicaciones de cátedra de aquel profesor. Mas me declaro incapaz como artista, y, renunciando á escribir una semblanza, me limitaré á señalar las notas principales que ofrecen, á mi juicio, las conferencias de Pedrell.

La primera es el carácter práctico, es decir, el ir acompañadas todas ellas de ejemplos musicales que sirven de aclaración al texto, ya ejecutados por el mismo Pedrell al piano ó al armonio, ya, cuando la ejecución supera las fuerzas del maestro, confiándola á determinados artistas. Parece mentira que, hasta hace relativamente poco tiempo, no nos hayamos percatado de que una explicación cualquiera sobre una materia artística es completamente ineficaz si no se la acompaña con ejemplos. Hoy, cuantos explicamos artes del diseño, v. g., nos valemos de láminas ó del aparato de proyección, que ofrecen á la vista de los alumnos los ejemplares de que les hablamos; pero hasta hace poco tales explicaciones se dirigían sólo á la imaginación de los oyentes, no á su vista; y, naturalmente, era imposible que los que sólo oían palabras pudieran entender las obras de que se trataba, pues no se puede comprender, por ejemplo, lo que es un monumento gótico, por más y mejores palabras que se empleen para hacerlo comprensible, si no se presenta á la vista el original ó una reproducción. Max Desvaur, en su reciente *Estética*, insiste sobre este punto, sobre lo vedado que está á las palabras el sustituir á las imágenes de los objetos, y á ese propuesto expone el resultado de curiosas experiencias sobre el modo inexacto con que diferentes oyentes han reproducido con el lápiz algunas composiciones de cuadros cuya descripción detallada se les había leído previamente. Lo mismo sucede con la música : hablar de una composición ó de un género de composiciones sin ofrecer inmediatamente el modelo, viene á ser perder el tiempo, y así, desgraciadamente, ha sucedido muchas veces. Pero Pedrell siempre ha seguido el camino opuesto, constantemente ha ofrecido modelos que comprobasen su doctrina, y la introducción en España de semejante procedimiento á él se debe, y de él lo hemos aprendido los demás.

No sobresalen por su método las conferencias de Pedrell. Generalmente no ofrece programa previo, y cuando lo hace, como en la última serie mencionada, errado andaría quien pensare que lo iba á seguir el conferenciante paso á paso. Resérvalo tal vez Pedrell para sus clases oficiales, como las del Conservatorio, pero pres-

cinde de ello en sus conferencias. «De qué ha hablado Pedrell?» preguntaba yo á un eruditísimo aficionado de aquí, refiriéndome á la primera de sus conferencias en la Academia Granados, á la que no había podido asistir, y mi amigo me contestó: «De las formas musicales; pero, ya le conoce V.; lo que nos ha dicho ha sido muchas de esas cosas que *él sabe.*» Y cabalmente en eso estriba el mayor encanto de las conferencias de Pedrell. Como las dirige, no á principiantes, sino á gentes de alguna cultura musical y artística, prescinde de riguroso método, y el oyente, precisamente por eso, va de sorpresa en sorpresa escuchando á cada paso cosas que no esperaba y que entonces le vienen como anillo al dedo, aumenta considerablemente sus conocimientos y queda con el más vivo deseo de volver en sucesivos días para aprender cosas nuevas, materias interesantes. Las conferencias de Pedrell no son círculos de hierro en que se aprisiona el entendimiento de los oyentes; son una no interrumpida comunicación del alma del maestro, que él ofrece al oyente tal como es y tal como se halla en el momento mismo en que se manifiesta: son un amabilísimo modelo de espontaneidad, es decir, de lo que deben ser las conferencias para que esa enseñanza directa sea útil y aun imprescindible, como llevo dicho.

Y finalmente, las conferencias de Pedrell tienen lo que no suelen tener las que se dan sobre arte, ó sea verdadera autoridad. Cierto que es lamentable ver así músicos como pintores y escultores que, aunque sepan producir frutos artísticos más ó menos aceptables, ignoran en absoluto la teoría y la historia de sus respectivas artes; verdad es que la instrucción general de los artistas es cosa muy necesaria; pero más lamentable es que algunos críticos de periódicos, sólo porque tienen un barniz de ilustración, porque conocen una docena de nombres de artistas, abran cátedra y pretendan enseñar arte. La enseñanza de la teoría y de la historia artística no puede hacerla quien en absoluto desconozca la técnica de las artes, pues ambas cosas son inseparables; el divorciarlas es crear por este lado artistas incultos, y por otro pedantes. Y por eso, quien verdaderamente podrá hablar de arte, quien vendrá á ser el ideal de un profesor de esa materia, será quien una los estudios teóricos con los técnicos, quien conozca la ciencia del arte y practique las artes. Mas la naturaleza rara vez junta disposiciones suficientes para ambas cosas, costando no poco trabajo suplir sus vacíos, y así quien, como Wagner, fué á la vez gran artista y gran teórico del arte, resulta un coloso, aparece como un verda-

dero prodigio. Pues bien, algo de esto mismo tiene Pedrell, que, cual es sabido, á la vez que gran artista, es científico consumado de la música, y en sus conferencias se muestra así como teórico y práctico, y de ahí la autoridad de que las reviste.

Lo útiles que son, por estar acompañadas de ejemplos prácticos; lo espontáneas y frescas que nos parecen, con lo cual resultan sumamente sugestivas y agradables; y la autoridad con que se nos presentan, son las tres dotes que tienen, á mi entender, las conferencias de Pedrell. Todas ellas vienen á explicar su utilidad, la cual, como dije antes, ha sido grandísima, pues si las primeras me sirvieron en fecha memorable de que ya he hablado, aquéllas lo mismo que las últimas y que todas me han sido y me son provechosísimas en mi cátedra al explicar las escasas lecciones de teoría de la música que puedo incluir en mi programa, lecciones en que más de una vez tengo que acordarme de Pedrell y en que cito con veneración su nombre ante los alumnos.

MAGÍN MORERA Y GALICIA

Lérida.

Entre amigos.

No veo gran riesgo, como alguien ha llegado á ver, en que los jóvenes que se crían ó anhelan criarse para artistas, lean al por menor el penoso itinerario de los que han llegado á ganar la altura. Peligro de que flaqueen y pierdan alientos, no lo hay; porque la juventud se hace coraza de sus ilusiones y fantasías, sobre la cual resbala la ajena experiencia, quedando para el andar del tiempo el mellarse y deslucirse y acabar en nada, ó cediendo el oficio á defensas de mejor temple. Y en cambio, el contemplar viviente el drama mismo del triunfador, vislumbrándole en sus congojas, admirándole en sus gallardías, viéndole ascender por la propia esencial virtualidad del ideal que le mueve, eso siempre promoverá fecundos contagios y oleadas de nobles ansias; eso siempre será lección de almas, cálida y expansiva, que confundirá en un mismo amor al autor y á su obra, tocando á otras almas y encendiéndolas.

Yo espero que, entre otros, darán ese fruto las *Jornadas de arte* de nuestro Pedrell. Es un libro de confidencias sugestivas que tienen latido, que hablan de cara á la verdad, sin afeites, honradamente, y de ahí su atracción, su elocuencia; aparte de que, en la copiosa documentación que atesora, reviven aspectos muy interesantes de su tiempo.

El que lo lea á sobrepeine, anotará puñados de efemérides y de citas, con que adornar quizá, *à bon marché*, futuras elucubracio-

nes. Quien ahonde más, asistirá al crecer y fructificar de una semilla generosa, cultivada con amor, exaltada á cuatro vientos con celo ardiente de patriota y artista, y hecha evangelio de quien, en el canto popular, ve la medula de león que ha de dar fuerza y personalidad, contenido y excelencia inefable á la música nacional. Y quien atienda al todo y abarque el conjunto, á menudo se preguntará, como se preguntan muchos, viendo á Pedrell, encanecido pero no agobiado por los años, siempre al yunque de su obra inmensa; ¿pero de dónde ha sacado ese hombre tanto brío, tanta fuerza, y esos arrestos siempre viriles, siempre vigorosos, como de una juventud que poseyese el don maravilloso del no acabarse nunca?...

Y á eso no contesta el libro.

Se ve al artista en lucha, se ve al hombre en acción : como que todo el libro no es más que eso; pero los resortes íntimos, la psicología del luchador no aparece; bien que, para muy contados, para mí entre ellos, no faltan fechas y sucesos evocadores de confidencias, ni veladuras de frase que nos hablan sin velos.

Si me atreviese...

Sé que hablo entre amigos y admiradores de Pedrell, para quienes todo lo que á él se refiriera sería deleitoso; pero atiendan á que decirlo en un libro es como hablarlo en la calle, donde la mejor esencia, si no se pierde, corre el gran riesgo de encontrar olfatos que no merezcan gozarla.

Si me atreviese, repito, pondría notas íntimas al margen de *Jornadas*; y sobre que éstas perderían la sequedad del hecho en crudo, arrojarían abundante luz sobre la condición del hombre y las características del artista.

De lo poco que él cuenta, por de pronto, ya se desprende otro tanto y más. Su orientalismo ingénito brilla claro desde su primera obra teatral, y pasando por *Lays* y *Orientales* y *tante quante*, resplandece todavía en la no divulgada *Celestina*, señalando con recio trazo la línea central de su temperamento. Cuando le oímos en Lérida, en 1875, su antífona *Filiæ Jerusalem*, le apellidamos, bromeando afablemente, *Moro*, y así le he llamado yo por carta muchas veces y él se me ha firmado en muchas también. Sólo que en el *Moro* que escribió *El último Abencerraje* vibraba hondamente un encanto vivo, la *celeste creatura* que llena la obra, como á él le llenaba hasta rebosar el alma; y el encanto feliz, plenitud de breves meses, se le desvaneció para siempre mientras estampaba las pos-

treras notas de la partitura, dejándole, en plena juventud, en brazos de su pasión espiritual, en el regazo de la música, del que ni un día ha desertado, y quedándole de aquel trágico pasaje una nostalgia protectora, una Beatriz escondida, que ha gustado más de ser amorosa y discreta lámpara en el sagrario del hombre, que de ver su nombre rodeado de pregoneras estrellas en la obra del artista.

De sus éxitos de entonces ya habla él lo necesario, así como de sus viajes á Italia y Francia, y de sus regresos à veces rápidos y de fugaz estancia entre los suyos y al amor de los suyos, para rehacerse del frío espiritual que le daban no pocos desencantos y templar el alma para no cejar en sus empeños.

¿Le fueron de gran fruto? Yo creo que en Roma ni en París no creció ni un dedo como músico, en lo vulgar del concepto. Cultivó más los archivos y la meditación solitaria que las salas de audición y los *maestros*, y de ahí la intensidad de su labor, que no se perdía en derivativos, sino que se iba acaudalando y acendrando. Fuera de ella nada le sabía á nada, sino á tristeza ante los rigores del esquivo ambiente, ó á melancolías de desterrado, ó á estímulo para las rebeldías de una voluntad indomable y concentrada.

Se me hacen de bulto esas notas de su carácter, recordando un incidente baladí y de poco fuste, que se contrae al par de semanas que estuve con él en su cuartito de Passy, tras de las *Fiestas latinas* de Montpeller.

Entró un anochecer en casa con buen golpe de solfas bajo el brazo, y, contra su costumbre, que era provocarme á conversar íntimamente sobre sus andanzas, se fué recto al piano y comenzó á tocar, de lo propio y lo ajeno, sin chistar y seguido, por largo espacio. Mariposeando música llegó á una de esas mazurkas de Chopin, que, á lo acerbo y sentimental de la frase, añaden el dejarla traidoramente en suspenso, *ad libitum*, hasta caer ansiosamente sobre la que sigue. Aquel día se me hizo el calderón de silencio insoportable, angustiosísimo, como si me oprimiese á mí lo que la interpretación revelaba en el ejecutante; y le di con el codo gritándole ¡anda!... para decirle poco después, al acabar la mazurka : —Bueno, Felipe, basta de adjetivos sonoros; ya le veo el color á lo que has querido contarme; pero dímelo ahora en prosa. —Y el lance era una trivialidad. Que regresando de visitar á su libretista Mr. de Lauzières, tomó el ferrocarril de la *banlieue*, poniéndose á hojear sus papeles, sintiendo al poco rato, y luego volviendo á sentir, *frou-frou* de ropas y rozar de pies; y al levantar los ojos — que en él

quiere decir mirar por encima de las gafas, — vió delante á una señorita, á una muchacha así asá, mirándole por el rabillo del ojo y jugueteando con un ramo de flores... Que siguió él con sus papeles, retirando los pies para no incomodar á la *Niniche* de enfrente, empezando ésta á tirar al aire, ya algunas hojas, ya alguna flor, que todas le daban, *sin consecuencias*... Que de estación en estación, fué el ramo deshojándose, hasta que al llegar á una, la de parada de la vecina, ésta se irguió, abrió la portezuela, y, al tiempo de descender, le tiró contra sus papeles el resto del ramo. Algo de corrimiento sintió él, y aun se asomó á la ventanilla para disculpar un tanto su poco galante conducta; mas ya no alcanzó sino á entrever el mohín de mofa de *Niniche*, durante el relámpago que tardó el tren en hacérsela perder de vista..., sin más *consecuencias* que el desfogue con el piano, que le sirvió de agua lustral purificadora y refrigerante.

La cosa es nimia, ¿verdad? Pero á mí se me aparece como expresiva de esa concentración de culto que domina en los grandes creyentes, cegándolos para toda otra visión y ensordeciéndolos para cualquier otro llamamiento. Y si alguien piensa que esto se lleva mal con lo del orientalismo tan acentuado del temperamento artístico de Pedrell, opino que debe meditarlo más y á la postre hallará que no se contradice.

Las psicologías comunmente son así : complejas. Del corcel árabe se ve que no pierde sus excelencias de raza con la doma, antes las acrecienta; ¿y qué doma de mayor eficacia para un hombre de ideal, que la que éste le impone cuando ha llegado á penetrar en sus entrañas?

Pero prosigamos, que aun hay más.

Á muchos de los que escribirán en este libro, no les he de preguntar qué saben de los vuelos de mariposa que la pasión ha trazado alrededor de su arte. La luz de éste, el calor de éste es de una fascinación no superada por ningún otro prestigio entre mujer y hombre; y cuando la música da á las almas su lenguaje alado, flexible y ondulante, expresivo sin grosería y agudo para todas las sugestiones, pronto se dejan ellas llevar de lo íntimo y hacia lo íntimo, conversando fogosamente sin palabras, que es el diálogo tantas veces terminado con el famoso

Quel giorno più non vi leggemmo avante.

Á bandadas van los hijos del arte arrastrados por esa corriente,

que es la corriente humana, deslumbrante y seductora, á la que deben sus mejores acentos no pocas inmortales páginas de pasión hecha belleza. Como que, los que la han resistido son la excepción : la excepción de los divinamente protegidos por salvavidas inefables, que les han hecho flotar y seguir su ruta sobre las acariciantes y aprisionadoras ondas, salvando así, más aún que su vida, la santa continuidad de laborar por su ideal. La pasión no les ha huído, ni desconocen la lucha pecho á pecho, ni las angustias del flaquear, porque éstas son galas de la vida que no faltan nunca en las canastillas del recién nacido; pero á todo han dado cara con su privilegiada fortaleza, aun pasando por trances amargos y espinosos de los que el vulgo tantas veces pone en jácara, un tanto por cortedad de ética, y otro tanto para esquivar el debido encomio, que es lo que de ordinario más resistimos.

Yo sé de alguno — y á los dioses juro
que es cierto lo que sé, —

que sintió más de una vez esos asedios y saeteos tentadores — de los que guárdate, lector, de mal hablar, si no quieres exponerte á que las Gracias ó las Furias se venguen cruelmente; — asedios sentimentales, de crepuscular encanto, que esmaltan el horizonte con rocío de ternuras...; oreo cálido de aladas afecciones que, al acaso, rozan la piel, y luego, de intento, vuelven á rozarla, como acero que ya sintió el imán...; algo de noble estirpe y de noble y hermoso aspecto, que con ello acrecienta la seducción y agudiza las saetas, contra las que no hay coraza que valga, si no es la que *aquél* que digo supo forjarse con sobrehumana voluntad, ¡huyendo! como un valiente que acaba de obtener sobre sí mismo gran victoria. La pluma que trazó el divino episodio de *Amor y Psiquis* podría referir aquella huída, rápida y resuelta, cerrando los ojos al embeleso inesperado de la encantadora *Mignon*, que penetraba en la semi-obscura estancia con sonrisa de luz matinal y arreboles amorosos de Aurora. Mas eso, ya que no lo cuente un Apuleyo, quédese en la discreta penumbra que pide, y vuelva yo á hablar de Pedrell, dando de lado á metáforas y veladuras.

¡Pobre amigo mío! ¡*Tutto ei provò*! Los hados le han favorecido... contrariándole, sin duda para poner á prueba su fe y el tesón de sus arrestos.

Recuerdo ahora — como se recuerda una pesadilla — la noche del estreno de *Tasso* en el Teatro de Apolo de la corte. Pocos me-

ses antes había aparecido el folleto «La ópera *Lohengrin* en Madrid», poniendo en autos al público de lo que iba á ser y significaba aquello, y de paso poniendo también muy en solfa á la criticalla reinante. Los aludidos pernearon aparte y se la guardaron al *músico viejo* que firmaba el sinapismo, cuyo anónimo no se guardó ni un día, demostrándoselo casi enseguida en los Conciertos de Abril (1881), al ejecutarse la «Marcha de la coronación» dedicada á Mistral, que mereció los honores del siseo más expresivo, compartido, eso sí, para que Pedrell no se envaneciese demasiado, con Rubinstein y Lalo. Pero la noche de las iras fué la que dije del *Tasso* (16 de Noviembre). Tal fué ella de colérica y despectiva, que más de cuatro «excelentísimos» y «amigos del alma» negaron hasta que le conociesen, llevados ¡los pobrecitos! del remolino que levantaron los Petronios de la elegancia barata que, por aquellos días, pretendían dar el tono de la indumentaria musical.

El golpe lo recibió Pedrell, más que en la cabeza, en los pulmones. Sintió el aire enrarecido; y por más que las afecciones consoladoras se extremaron, no ya en retenerle, sino en asegurarle en Madrid, rompió con resuelto gesto la seductora red y corrió á pedirle al Mediterráneo de Barcelona nuevos alientos que vigorizasen su labor, dirigiéndola resueltamente por cauces bien definidos y orientación segura.

La noche del *Tasso*, que vista por fuera no fué más que una pataleta de rencorosos, cosa vulgar, para Pedrell fué decisiva como una crisis. Se acabó toda transacción y acomodamiento con la galería, ni aun *pane lucrando*,—que es la torre de Hugolino que ha torturado y vencido á tantos;—y dejando para quien quisiera el bajo empleo de la sacarina para fabricar melosidades á gusto de los burgueses del Arte, él ya no quiso sino caña de ley, hecha dulce al gran sol que, desde niño, le encendía el alma.

Por ese cauce ha corrido la inspiración que ha dado el ser á *Los Pirineos*, *La Celestina* y *El Comte l'Arnau*; y por otro, paralelo, de amplitud que asombra, la obra bien sabida del musicógrafo. De todo ello habrá probablemente quién hable en estas páginas; yo no, que apenas si dejo en ellas algunos rasgos reveladores de personalidad tan saliente, bastantes á mi entender para que tengan adecuada respuesta las preguntas á que me referí al principio.

El lector discreto, si no he andado muy torpe yo, de fijo ha descubierto adónde tiro : á señalar que el milagro de su juventud de

setenta años se debe, sin duda alguna, á la virtud taumatúrgica de una disciplina moral : á la austeridad de su vida.

No ha sido Pedrell el asceta que pisotea la flora femenina que le sonríe tentadoramente al paso, no; mas tampoco ha sufrido ni admitido su enervante imperio. Ha tomado de *ellas* perfumes y colores, acentos y latidos, notas de vida que han endulzado y sostenido la suya, para transformarse bellamente en notas de Arte. Desde *Niniche* á *Mignon*, en la gradación debida cuyo olvido fuera injurioso, todas han puesto un matiz en sus fantasías, un diseño en sus obras; pero ninguna ha borrado la adorada silueta de aquella *celeste creatura* de su primer triunfo, á la que podrá volver los ojos, sin reproche, el día del gran tránsito, murmurándole de alma á alma la suave plegaria de Cino da Pistoia :

«Nelle man vostre, dolce donna mia,
raccommando lo spirito che muore...»

GIUSEPPE RADICIOTTI
Tivoli-Roma.

Due musicisti spagnoli del secolo XVI in relazione con la Corte di Urbino.

Delle magnifiche Corti principesche, che, nel periodo di quel suo meraveglioso Rinascimento, l' Italia dispiegò dinanzi agli occhi attoniti degli stranieri, la Corte dei duchi di Urbino fu la più splendida forse, certo la più famosa, perchè eternata dalla penna di Baldassarre Castiglione, che nel suo *Cortegiano* la tolse a modello dell' alta società di quei tempi, rappresentandola come scuola della più elevata cultura, della perfetta eleganza di costumi e della più squisita urbanità di modi. Qui si davano convegno i più gentili e valorosi cavalieri, qui i più nobili ingegni, il fiore dei letteratti e degli artisti che popolavano l' Italia. La musica aveva una gran parte in quelle intellettuali conversazioni ed in quei geniali trattenimenti, poichè i duchi di Urbino furono tutti amantissimi della più gentile ed emotiva delle arti, e si recarono ad onore di tenere ai loro servigi insigni cantori e sonatori; anzi, alcuni di loro coltivarono essi stessi la musica con passione e con successo (1).

(1) È noto che Elisabetta, moglie di Guidubaldo I della Rovere (1472-1508) cantava e sonava con gran perizia; e forse coltivò la musica lo stesso duca (Luzio e Renier, *Mantova e Urbino*, 1893, p. 20). Musicista di molto merito fu certamente Guidubaldo II (1513-1574), come si rileva dalla dedicatoria del *Libro Primo de' Madrig. di G. M. Rosso*, edito nel 1567 per cura di Claudio Merulo, e da un discorso inedito del cantore contemporaneo Pietro Gaetano, *De origine et dignitate Musices*. Riguardo ai talenti musicali di Lucrezia d' Este, moglie dell' ultimo duca, Francesco Maria II, alla quale fu maestro il compositore francese Giov. Alessandro Mileville, legassi la dedicatoria della *Deca istoriale* del Patrici (Ferrara, 1586) e vedasi Campori-Solerti, *Luigi, Lucrezia e Leonora d' Este* (1888, p. 53 e seg.)

Della munificenza di questi principi verso i cultori dell' arte dei suoni fanno fede anche le numerose opere musicali dedicate a loro anche da sommi compositori, quali Domenico Ferabosco, Costanzo Porta, Vincenzo Pellegrini, Tomaso de Victoria, Luca Marenzio.

Alla Corte di Urbino trovarono ospitalità e protezione musicisti di ogni nazionalità : italiani, francesi, fiamminghi e spagnoli. Di questi ultimi ne trovo due in relazione con Francesco Maria II, che resse il ducato dal 1575 al 1631 : SEBASTIANO RAVAL e TOMMASO LODOVICO DA VICTORIA.

Succeduto nel 1575 al padre, Guidubaldo II, che, per mantenere il lusso e lo sfarzo della Corte al grado in cui li avevano portati i suoi predecessori, era morto oberato di debiti, Francesco Maria II fu costretto ad accorciare le spese della sua casa. Ciò non ostante, la musica non cessò di essere una delle principali attrattive dei trattenimenti, che continuarono a darsi, sia pure con minor frequenza di prima, nelle splendide sale di quel palazzo. Lo attesta Simone Balsamino, cantore e compositore urbinate ai servigi dell' ultimo duca. Nella dedicatoria delle sue *Novellette a 6 voci*, pubblicate a Venezia nel 1594, egli scrive che la Corte di Francesco Maria II era provvista di «magnifici Virtuosi», ed era salita «per la *gran copia de Compositori et Cantori*, *ogni sera haver cose nuove et fresche* et non stampate». E' che questa Casa continuasse a mostrarsi munifica protettrice dell' arte dei suoni è provato anche dalle non poche dediche ed offerte di opere musicali fatte al duca ed alle persone della sua famiglia (1).

Nel numero dei «magnifici Virtuosi», a cui accenna il Balsamino, trovavasi allora SEBASTIANO RAVAL, gentiluomo spagnolo, appartenente all' ordine dei Cavalieri Gerosolimitani, poi detti *di Malta*. Dai titoli e dalle lettere dedicatorie della opera, che ci rimangono di questo compositore, traggo le seguenti notizie su lasua vita (2).

(1) A Francesco Maria II offrì in omaggio, nel 1603, alcune composizioni Tommaso da Victoria, come vedremo più innanzi, e nel 1619 dedicò certi *Motteti à più voci* Vincenzo Pellegrini, il quale aveva già nel 1599 dedicate le *Canzoni de Intavolatura d'Organo* a Livia della Rovere, seconda moglie del duca, nella circostanza delle sue nozze. A lei dedicò il *Primo Libro de' Madrigali a 5 v.* Giovanni Priuli, che fu poi maestro di cappella dell' imperatore Ferdinando II. A Lucrezia d' Este, sua prima moglie, valente musicista essa medesima, come dianzi ho detto, dedicarono composizioni il Vespa, il Tiesco ed il grande Marenzio. Anche al figlio, che Maria II ebbe da Livia, il disgraziato Federico Ubaldo, furono dedicati alcuni lavori di Bartolomeo Barbarino.

(2) Seguendo tali indicazioni, vengono corrette e completate le notizie date dal Fétis su questo compositore.

Sin da giovinetto si esercitò con grande amore nelle arti liberali, e seguatamente in quella dei suoni [1]. Verso il 1580 trovavasi già in Italia ai servigi del duca Marcantonio Colonna, il trionfatore di Lepanto, che fu vicerè di Sicilia dal 1577 al 1582 [2]; quindi passò successivamente a quelli del cardinale Ascanio Colonna [3] e di Francesco Maria II di Urbino. Su la fine del 1592, recatosi a Roma per faccende che gli stavano molto a cuore, gli venne desiderio di fermarsi in questa città; onde, preso congedo dal duca di Urbino, sollecitò ed ottenne la protezione del cardinale Alessandro Peretti, il famoso «Cardinal Montalto», nipote di Sisto V, e perciò personaggio influentisisimo allora nella capitale della cristianità [4].

Nel maggio del 1593 il Raval era agli stipendi di Marcantonio Colonna *junior*, duca di Tagliacozzo, omonimo e nipote del famoso vicerè di Sicilia[5]. Nelle conversazioni di casa Colonna, frequentate dal fiore della nobiltà e dai più insigni musicisti residenti in Roma, egli ebbe agio di mettere in vista tutto il tuo sapere e tutta la sua abilità. Nella dedicatoria del suo *Primo libro de' Madrigali* narra di aver eseguito «all'improviso», in quel «Palazzo,... alcuni Contraponti et altre habilità... innanzi del Sig. Cavaliere del Liuto, universal nel Mondo, del Sig. Scipion Dentice, rarissimo nel Cimbalo, del Sig. Luca Marentio, divino Compositore et il mio Sig. Stella virtuosissimo in differenti virtù».

Incoraggiato dalle lodi ricevute anche da persone competentissime in quest'arte[6], nel corso del solo anno 1593, il Raval diede alla luce tre raccolte di sue composizioni :

1. — *Motectorum 5. voc. D. D. Sebastiani Raval nobilis Hispani,*

(1) Dedicatoria del *Motectorum 5 voc. Lib. I*: «Cum inter alias liberales artes, quibus magno quodam studio incensus ab ineunte aetate operam dedi, praecipue musicis exercitationibus fuissem deditus...»

(2) Dedicat. del *Primo lib. di Canzonette à 4 v.*

(3) Dedicat. del *Primo lib. di Canzonette à 4 v.*

(4) Dedicat. del citado *Motect. 5 voc. Liber I* al Cardin. Alesandro Peretti : «Cum... Romam ad quaedam negotia perficienda, quae cordi inerant, me contulisem, habita prius venia ab Seren.mo Urbinati Duce, cui debitum servitutis officium exhibebam, ad Vestram Ill.mam Dominationem confugi...» La dedicatoria reca la data del 15 genn. 1593.

Dell' appoggio e dei beneficii, che il Raval ricevette dalla famiglia Peretti, fanno testimonianza anche le seguenti parole della dedicatoria del suo *Primo libro de Madrigali* : «... Et per mostrare io alcun minimo segno del gran obligo all' Ill.mo et Reverend.mo Cardinal Mont' Alto Suo fratello et à V. Ecc., con tutto il cuore la prego accetti questi Madrigali...»

(5) Dedicatoria del citato *Primo lib. de' Madr.*, recante la data : «Roma, li X Maggio 1593.»

(6) Dedicat. del citato *Primo lib. di Canzonette* : «...ut aliqua opera ædiderim (*sic!*), que (*sic!*) judicio doctissimorum in hac arte typis mandanda viderentur,... decrevi etc.»

Ordinis oboedientiae S. Joannis Bapt. Hierosol. Lib. I.-Romae, apud Franc. Coattinum. (Dedicat. al cardin. Alessandro Peretti. Roma, 15 gennaio 1593.)

2.—*Il primo libro di Canzonette à 4 v. composte per il Signor Sebastiano Raval, gentil'huomo dell' Ordine di ubidientia di S. Gio. Battista Gierosolimitano.-In Venetia, appresso Giac. Vincenti.* (Dedicat. a Marcantoni Colonna, duca di Tagliacozzo. Roma, 24 marzo 1593.)

3.—*Il primo libro de' Madrigali à cinque v. composti per il Sig. Seb. Raval, Gentil'huomo Spagnuolo dell' Ordine di ubidientia di S. Gio. Battista Gierosolimitano.-In Venetia, appr. Giac. Vincenti.* (Dedicat. a D. Michele Montalto, «Marchese de Incisa, Prencipe Romano e Grande di Napoli per la Maesta Catholica». Roma, 10 maggio 1593.)

Queste opere dimostrano certamente nell' autore molto ingegno ed una profonda conoscenza delle forme Morales-Palestrina. Ma egli insuperbì troppo delle lodi e dei suoi primi successi. Per tutta Roma andavasi vantando d' essere il miglior musicista del mondo e di non aver trovato in tutta Italia chi l'eguagliasse. Giovanni Maria Nanino e Francesco Soriano, due tra i più grandi luminari della gloriosa scuola romana, venuti a sapere delle sue millanterie, lo sfidarono a misurarsi con loro. Il Raval accettò, ma rimase vergognosamente battuto : propostisi a vicenda i temi da svolgersi, i compositori italiani presentarono compiuti i loro lavori, quand' egli stava ancora abbozzando le prime battute. Da quel momento il Raval concepì cosi alto rispetto per i suoi vincitori, che non pronunciava più il loro nome senza premettervi il titolo di «Signore Maestro[1]».

L' anno dopo (1594) pubblicò, pure in Roma, le *Lamentationes* (a cinque voci) pei tipi del Muzio. Rimase in questa città, finchè ottenne dal suo compatriotta Bernardino de Cardenas, duca di Maqueda, che fu vicerè di Sicilia dal 1598 al 1601, il posto di maestro della cappella reale di Palermo.

Ben presto egli manifestò anche nella nuova residenza il suo so-

(1) Romano Micheli, *Musica vaga et artificiosa* (Venezia, 1615), e *Lettera alli Musici della Cappella di N. S.* (Ven. 1618).—Baini, *Giov. Pierluigi da Palestrina*, n. 479.

verchio orgoglio; onde anche qui ebbe a sostenere una viva disputa con un musicista calabrese, Achille Falcone, di Cosenza, allora maestro di cappella a Caltagirone (Sicilia). I due competitori si rimisero, da prima, al giudizio di un domenicano assai reputato per dottrina musicale, il toscano Padre Niccolò; ma, poichè questi si pronunciò a favore dell' italiano, il Raval, non acquietandosi a quel verdetto, sfidò il Falcone a comporre all' improvviso sopra un soggetto dato in presenza del vicerè. La sfida fu accettata, e questa volta il giudizio degli esaminatori fu favorevole al Raval, il quale, com' è naturale, ne menò grande scalpore per tutta la Sicilia. Achille Falcone non si diede per vinto, e ricorse in appello al parere di Giovanni Maria Nanino e di Francesco Soriano, i vincitori del 1593. Se non che, le composizioni dei due maestri erano appena giunte a Roma, che il Falcone, tuttora nel fiore della gioventù, moriva nella natia Cosenza il 9 novembre del 1600.

I particolari di questa seconda gara ci sono stati tramandati da ciascuna delle due parti interessate nella contesa: da Sebastiano Raval nella prefazione al suo *Libro de' Motetti à 3, 4, 5, 6 e 8 voci*, edito in Palermo nel 1601 (la prefazione reca però la data del 25 giugno 1600), e dal padre di Achille Falcone nella *Relazione del successo seguito in Palermo tra* ACHILLE FALCONE *musico Cosentino e* SEBASTIANO RAVALLE (sic) *musico Spagnolo, alli Sig.ri Musici di Roma indirizzata* (in data di Cosenza, 10 luglio 1603), relazione pubblicata insieme con alcuni *Madrigali a cinque voci* del defunto maestro e con le improvvisazioni da lui composte in occasione della gara (1).

Naturalmente, i commenti dei due relatori intorno a tali particolari sono assai differenti. Sebastiano Raval fesse l' apologia di se stesso; Antonio Falcone dipinge a foschi colori l' indole del maestro spagnolo, accennando alle arti subdole, delle quali questi si sarebbe servito, secondo lui, per apparire il vincitore.

Ed ora ritorniamo in Urbino, dove, proprio in questi anni, troviamo il duca Francesco Maria II in relazione epistolare con un altro musicista spagnolo, il più grande che vanti la Spagna, TOMMASO LODOVICO DA VICTORIA. Revistando tra i preziosi manoscritti

(1) Ecco il titolo del libro pubblicato da Antonio Falcone tre anni dopo l' immatura morte del figlio: *Con alcune opere fatte all' improviso, a competenza con Sebast. Ravalle, cappellano di Malta, e maestro della cappella reale di Palermo, con una narrazione come veramente il fatto seguisse,* MADRIGALI *a cinque voci di* ACHILLE FALCONE etc. *In Venezia, appresso Giacomo Vincenti, 1603.*

posseduti dalla Biblioteca Oliveriana di Pesaro, mi accadde di trovare, nel vol. XXX dei *Monumenti Rovereschi* (raccolta di documenti relativi ai Della Rovere, duchi di Urbino) una lettera autografa di questo famoso maestro, diretta a Francesco Maria II e datata da Madrid, il 10 giugno del 1603.

Com' è noto, Tommaso L. da Victoria visse molti anni in Roma, dove si recò in giovine età, e dove esercitò l' ufficio di maestro di cappella, prima nel Collegio Germanico (1573) — grazie all' influenza del suo protettore, il cardinale Ottone Truchses, al quale egli aveva dedicati, l' anno innanzi, i suoi primi lavori dati alle stampe —, poi nella chiesa di S. Apollinare (1). Dopo il 1583, «sintiendo las nostalgias de la patria ausente» — com' egli stesso si esprimeva —, volle far ritorno in Ispagna, «para dedicarse, en el retiro cual cumplía á un sacerdote, á la contemplación de las cosas divinas» (2).

Molti anni erano già trascorsi da che egli aveva rivedute le patrie contrade, e se ne viveva a Madrid, contento del modesto titolo di «Capellan de su Maytad», quando, memore della tradizionale liberalità della Corte urbinate, si rivolse al duca Francesco Maria II, sollecitando un sussidio per la stampa di alcune sue composizioni.

Ecco il documento, che fidelmente trascrivo, conservando l' ortografia dell' originale :

Serenisimo

Señor :

El año pasado embie à V. Alt.ª diez libritos de musica de mil cosas yͨ entre otras yba una Missa de la Vatalla que dio gran gusto al Reyͨ mio S̃ yͨ pues V. Alt.ª no me a hecho mrd (*merced*) de avisarme del Reçivo, me he determinado de embiar otros à V. Alt.ª yͨ suplicar los reçiva y con ellos mi voluntad. Y se sirva V. Alt.ª de haçerme alguna mrd para ayuda a la estampa que la que se me

(1) L' Adami (*Osservazioni per ben rigolare il Coro dei Cantori della Cappella Pontificia* ecc. Roma, 1711, pag. 191.) lo cita tra i cantori della cappella vaticana, senza indicazione cronologica precisa; ma in verità nei rigistri di quella cappella non s' incontra mai il suo nome. V. Celani, *I cant. d. capp. pontif.* nella *Rivista mus. ital.*, Anno XIV, fasc. 4.°)

(2) V. la dedicatoria del suo *Missarum liber primus 4, 5, 6, voc. ad Philippum secundum Hispaniarum Regem cathol.*— Venet. 1583.

hiçiere agradeçeruos (*hé*) toda mi vida y suplicar à nro S̃ por la de V. Alt.ª y de etc.

Madrid, 10 de Junio 1603.

La mrd que V. Altª me hiçiere se podra dar en Roma a Fran.co de SSotto Capelan ỹ Cantor de su Sanctidad (1).

Thome de Victoria
Capellan de su mag.tad (2)

Da questa lettera apprendiamo che il Da Victoria aveva inviato, nel 1602, al duca di Urbino dieci fascicoli di musica di vario argomento, tra cui una *Messa della Battaglia*, che aveva piaciuto grandemente al suo re Filippo III; e, poichè era trascorso un anno senza che il duca gliene accusasse ricevuta, nel timore che il plico si fosse smarrito (e può darsi che realmente non fosse giunto a destinazione), il maestro gliene spedì degli altri con preghiera di aiutarlo a sopperire alle spese di stampa di quelle composizioni.

Quali opere del Da Victoria si contenevano in quei fascicoli?

Il parere di un giudice competentissimo in questa questione, l' illustre prof. Felipe Pedrell, è il seguente. I dieci *libritos* sono i dieci fascicoli separati dell' edizioni di Madrid, *apud Flandrum, anno 1600*, otto dei quali sono le rispettive parti vocali, il nono contiene delle composizioni a 4 voci in partitura, e il decimo è

(1) Il P. *Francesco Soto*, frate Filippino, connazionale del Da Victoria (nacque a Langa, diocesi di Osma), era soprano della cappella pontificia sin dal giugno del 1562. Nel 1603 aveva settant' anni. Godette la stima e l'amicizia di S. Filippo Neri, che gli affidò la direzione della musica nella famosa *Congregazione dell' Oratorio,* fondata da questo santo. L' opera del Soto, insigne, per quanto umile e modesto, musicista, ebbe une grande importanza nella creazione dell' oratorio musicale. Morì di 85 anni in Roma il 25 settembre 1619, e fu sepolto nella chiesa di S. Maria della Vallicella.

(2) Questa lettera fu pubblicata per la prima volta da me, con un breve commento, nel periodico *Le Marche* (An. II, 1902, fasc. I), e più tardi, con un commento più esteso, dall' insigne musicologo, che oggi onoriamo, nella *Zeitschriff der internat. Musikgesell.* (An. XI, p. 469 e segg.)

ad pulsandum in organo. Il Da Victoria scrive che tra le composizioni inviate al duca v' era anche una *Missa de la Vatalla*; e precisamente nella citata edizione madrileña *apud Flandrum* si contiene una *Missa pro Victoria*, che non trovasi nelle raccolte anteriori delle sue opere; e, poichè egli aggiunge che questa messa «dió gran gusto al Rey», può logicamente supporsi che fosse scritta per richiesta dello stesso Filippo III, in commemorazione di qualche fatto d' arme glorioso della storia di Spagna, e molto probabilmente della battaglia di Lepanto, alla quale prese parte, con un ragguardevole corpo di milizie urbinati, anche il duca Francesco Maria II, che aveva allora 22 anni (1).

Il medesimo prof. Pedrell afferma che il sussidio richiesto dal Da Victoria doveva servire per sopperire alle spese della stampa, non di una futura edizione delle sue opere, ma precisamente della citata edizione del 1600, benchè essa fosse uscita con la dedica a *Philippo III Orbis Utriusque Monarchae Maximo*, e benchè avesse piaciuto tanto a questo monarca. Ed egli può affermarlo scientemente, anche perchè dopo il 1600 non uscì alla luce che un' edizione *princeps*, quella dell' *Officium Defunctorum sex vocib. in obitu et obsequiis Sacrae Imperatricis Mariae*, pubblicata a Madrid *apud J. Flandrum* nel 1605.

Ecco, dunque, un altro fatto, che viene ad aumentare il nostro scetticismo riguardo alla tanto strombazzata munificenza di certi mecenati dei secoli scorsi. Se nel seicento un re dei due mondi lasciava che l' autore di un' opera a lui dedicata, e composta per celebrare la gloria della sua Casa, andasse elemosinando le spese di stampa, nel settecento, spettacolo ben più deplorabile, un principe di Stigliano ed un duca di Maddaloni lasciavano morire nell' abbandono e nella miseria l' autore dello *Stabat!*

19 giugno 1911.

(1) V. Ugolini, *Storia dei conti e duchi di Urbino*; vol. II, p. 187.

VICENTE RIPOLLÉS, PBRO.

Ex maestro de Sevilla y maestro de canto coral-litúrgico de Valencia.

La obra del Maestro Pedrell en la restauración de la Música religiosa.

Corrían malos tiempos para la música religiosa. Pasado aquel período glorioso del polifonismo, durante el cual realizóse el *summum* de arte musical litúrgico, fueron ganando terreno las novedades de la monodia que, por evoluciones sucesivas, preparó y vino á caer, como última etapa, en el reinado absoluto del italianismo degenerado con las inevitables é ilógicas exigencias del solista, personaje despótico de la nueva situación musical.

Si el espíritu religioso informaba todas las manifestaciones de la actividad humana allá por los siglos medioevales, y toda música, cortesana ó popular, se regía y era influída por el canto de la liturgia, á partir del principio secularizador de los actos del hombre, la música fué paulatinamente emancipándose de la acción y tutela de la Iglesia : y cuando el arte profano se creyó bastante fuerte, quiso, y lo consiguió, influir y mandar á su vez en el religioso, imponiendo sus maneras pocas veces racionales y siempre impertinentes en el interior del templo. Con estas malas andanzas, llegó á tal lamentable degeneración la música sagrada, que hasta el teclado del órgano vióse profanado con las canciones que sirvieran á las meretrices para excitar y propagar los vicios entre los hombres. El cuadro es de un ayer muy próximo y está en la conciencia y en la memoria de todos; y esto me dispensa de una descripción entretenida, que es del todo innecesaria.

Así las cosas, cuando la música religiosa, alimentándose de los desperdicios del teatro, no podía descender á más bajo nivel, dejóse oir la voz de Pío X; y las palabras augustas del Papa, como si encerraran algo de las omnipotentes energías del aquel sublime *Lazare, veni foras* pronunciado por labios divinos, tuvieron la virtud de sacar del sepulcro y llevar á mejor vida el cadáver más que cuatriduano de la música religiosa.

Por lo que toca á España, inicióse un resurgir franco, potente y general que aun perdura y sigue en *crescendo* : como por ensalmo, aparecieron en regiones bien diversas y distantes manifestaciones exuberantes del espíritu que anima á la verdadera música litúrgica; maestros, antes tímidos y oscuros, que se lanzan con fervor á la difusión de su arte; capillas que resucitan con entusiasmo las canciones de otros tiempos; revistas que briosamente defienden y propagan el sentir auténtico de los Documentos Pontificios; congresos que, con brillantez superior á todo cálculo, sostienen con firmeza las enseñanzas del Papa y exponen ante el mundo entero las tradiciones artísticas de España.

Este es el hecho innegable que conviene dejar bien consignado: á la voz del Papa nace en España una manifestación espontánea, general y exuberante del arte musical-religioso. ¿Cómo se ha verificado semejante milagro?

Si la naturaleza nada hace *per saltum*, si cada avance de un genio presupone el aprovechamiento y asimilación de los esfuerzos y conquistas anteriores, ¿cómo explicar y dónde encontrar los precedentes del hecho consignado?

Yo no dudo en afirmar que tales precedentes existen, que no faltó quien á obscuras preparaba el momento presente, quien trabajaba y cultivaba con insistencia un terreno que, á su debido tiempo, había de producir el apetecido resultado; y este obscuro é ignorado trabajador, este cultivador incansable que desde muchos años y de manera constante hace labor de benedictino en provecho del arte, de los artistas, de la nación, de todos menos de él propio, éste, es de justicia que se diga y muy alto se proclame, es el maestro D. Felipe Pedrell, ante cuya figura hay que pararse con atención y descubrirse con respeto.

Quiero yo enumerar brevemente los trabajos del maestro tortosino en pro de la restauración musical-religiosa, y asociarme con esto al general aplauso con que se premia su labor fecunda en el campo de la cultura musical española.

I

La personalidad artística de D. Felipe Pedrell es bien característica é inconfundible. Modelada por sus dos intensos amores á la canción popular y á las tradiciones artísticas nacionales, todas sus actividades de artista sincero y concienzudo se mueven impulsadas y como alrededor de estos dos principios fundamentales : ellos toman é informan el alma del artista incipiente y ellos le acompañan incesantemente en su ya larga carrera á través de los caminos difíciles y amargos, comunes á todos los artistas.

Bebió el maestro sus aficiones á los cantares del pueblo, junto al regazo de la madre, y su admiración y entusiasmo hacia las tradiciones musicales españolas, despertólos en su alma la mano cuidadosa de su primero y único maestro, revelándole y haciéndole gustar las bellezas encerradas en las magnas composiciones de nuestros compositores de los pasados tiempos. El propio maestro Pedrell cuenta con ingenuidad encantadora y simpática llaneza su iniciación en los caminos de la música, en el primer volumen de sus *Jornadas de Arte*; al primer artículo de dicha obra remito á los lectores que deseen explicarse racionalmente la significación artística del maestro.

Prescindiendo de las primeras tentativas de Pedrell, y tomando su labor educadora desde los tiempos ya lejanos en que, tras larga gestación, aparece bien definida su significación artística, nos encontramos frente á una obra de nobles y generosas aspiraciones, á la primera tentativa de su *Salterio Sacro-Hispano*. Sentía D. Felipe Pedrell santa indignación ante el favor con que eran acogidos los cantos y *músicas de tararira*, mientras permanecían en el olvido las esplendideces de nuestro arte musical religioso; y para protestar á su modo y poner término á tanto mal, decidióse, en 1.° de Julio de 1882, á emprender la publicación continua de obras de música religiosa : circuló el acostumbrado prospecto anunciador, y, vaciando en él los sentimientos de su grande alma, escribió palabras impregnadas de tristeza, pero al propio tiempo reveladoras de sus elevados intentos, de sus anhelos de reintegrar á la vida del arte lo que ha formado el patrimonio de la nacionalidad artística española. «Si pudiéramos, decía, aconsejarnos de nuestro entusiasmo, quisiéramos erigir en nuestro país un monumento de

tan imperecedera fama como el que elevó el sabio Proske en su admirable obra *Musica Divina* (edición de Rabisbona). ¡Cuán merecido alto renombre gozan en ella nuestros maestros, los predecesores, contemporáneos y continuadores del inmortal Palestrina! ¡Cuántos tesoros yacen olvidados todavía entre manos de particulares y en los archivos de nuestras catedrales!»

Bien comprendía Pedrell que no estaban los caminos para recibir proyectos tan levantados, y por ello, con el intento de satisfacer la más apremiante necesidad de momento, dióse á escribir composiciones fáciles, dedicadas á los *modestos*, á los centros que no poseían grandes medios de ejecución. Publicáronse por aquel entonces en el *Salterio* las obras *Salve Regina* y antífona *Filiae Jerusalem*, premiadas en la Academia Mariana de Lérida; la *Missa de Requiem*, premiada en Valencia en 1876, y las antífonas y motetes *Ave Regina coelorum*, *Alma Redemptoris Mater*, *O salutaris hostia*, *Tantum ergo* y *Genitori*, *Ave Maria* y *Santa Maria*, *Regina coeli*, todas ellas del maestro y otras pocas de Moreno, compositor estimable de la catedral de Tortosa á mediados del siglo XVIII.

Mas tan pervertido estaba el gusto de las muchedumbres y de los maestros que, á pesar de ser estas composiciones obras de transición, no pudieron ser digeridas por los subscriptores, y el *Salterio* suspendióse por falta de ambiente propicio y porque los tiempos no estaban en sazón.

El maestro se había equivocado en sus primeras tentativas: tuvo la pretensión de sembrar en terreno no preparado y abonado, y le sucedió lo que á aquel sembrador del Evangelio que, echando la semilla á diestro y siniestro y sin dirección, encontróse con la desagradable nueva de verla pisoteada por los hombres y por las bestias, ó comida por los pájaros.

Escarmentado Pedrell en cabeza propia, abandonó la propaganda directa de sus ideales, y cambiando de táctica dedicó sus esfuerzos á difundir la cultura musical por medio de las ideas, dejando caer, descuidadamente y con disimulo, artículos periodísticos que insensiblemente hagan simpática la causa de la música religiosa. Durante esta época la labor del maestro ciñóse á preparar los caminos, á mover y llevar hábilmente la curiosidad de los lectores hacia sus miras y fines particulares, que no eran otros que la rehabilitación del arte religioso nacional. Tal vez fué ésta la labor más meritoria de Pedrell, por lo mismo que no siendo de resultados inmediatos (pues algunos debían tardar años y otros únicamente las

generaciones venideras los habían de apreciar y agradecer), presuponen en él una fe profunda en sus convicciones y una esperanza cierta en el triunfo de sus ideales. Trabajaba Pedrell con la vista fija en el porvenir y, como aquel labrador descrito en la carta canónica de Santiago, que ara la tierra y la limpia y la deshace y la abona y la siembra con la esperanza puesta en el fruto, aunque lejano, así el maestro tortosino ara y limpia y deshace y abona para luego sembrar con esperanza de seguro fruto en el campo de la cultura musical española. Elegantemente describe el poeta Tibulo una situación semejante, en aquello versos de su sexta elegía:

Spes fovet agricolas, spes sulcis credit aratis
Semina; quae magno foenore reddat ager.

II

Hacía desfilar Pedrell en su *Ilustración Musical Hispano-Americana* las grandes figuras olvidadas del pasado; aquellos excelsos maestros españoles, Salinas, y Guerrero, y Morales, y Comes, sin olvidar al *summo* Palestrina; y de esta manera resucitaba su memoria, haciéndolos simpáticos y estimables y reintegrándolos á la vida del arte, con grandes y positivos provechos para los artistas actuales. No descuidaba el maestro la difusión de las ideas sanas, antes bien se insinuaba delicadamente en el ánimo de los lectores, preparándolos para la digestión y asimilación espiritual de cosas que ni de oídas muchos conocían. Son célebres y de tonos levantados sus artículos presentando á los lectores la figura interesante y la obra meritísima del simpático agustino P. Uriarte; sus notas y rectificaciones de estudios extranjeros á propósito de la publicación de la *Hispaniae Schola Musica Sacra*; sus estudios sobre las obras de Comes, coleccionadas por el inolvidable P. Guzmán; sus porfiados empeños en popularizar las obras y las ideas de los expulsados jesuítas PP. Arteaga, Andrés, Lampillas y Eximeno; su carta abierta al D. Hanslich, en la que de rechazo vindica y reclama el puesto preeminente que los maestros españoles tienen bien ganado, etc... : y no queriendo acaparar para él solo la gloria, asocia á la empresa á otros elementos valiosos, publicando artículos de unos y otros, enderezados todos á la dignificación del arte religioso nacional.

A la propaganda de las ideas por medio de la Revista, acompa-

ña otra nueva arma de combate : con tendencias y orientaciones ya bien definidas, puso manos Pedrell en la intrincada cuestión del drama lírico nacional, y viendo cerradas las puertas de las iglesias españolas á las espléndidas manifestaciones religiosas del arte musical propio, y sin *valor* para resignarse á que por más tiempo quedaran olvidadas, decidióse á llevarlas al teatro, como lo hizo en el prólogo y en el segundo acto de la trilogía *Los Pirineos*. Oyéronse entonces con admiración y aplauso los suaves fabordones del P. Tomás de Santa María y las graves notas del canto gregoriano; pero lo que levantaba y levanta en todo caso tempestades de entusiasmo es el *Alleluja* final del prólogo, explosión potente del sentimiento religioso-patrio y reminiscencias de las obras plurivocales de las escuelas veneciana y valenciana : «á tan magistrales efectos puede conducir la polifonía antigua magnificada, por decirlo así, por las amplitudes, sonoridades, progresos técnicos y todos los medios que posee el arte moderno».

III

Llegado el momento oportuno, cuando ya el maestro Pedrell se había insinuado en buena parte de los intelectuales españoles, pudo lanzarse, en campo despejado, á la mayor y más activa difusión de sus ideas : comienza en este momento histórico el período de las conferencias, que tan fecundas debían ser en positivos resultados.

Racionalmente se explica la mayor eficacia de la propaganda hablada sobre la escrita, si se tiene en cuenta que el conferenciante puede comunicar á los oyentes sus entusiasmos por medio de los movimientos flexibles de la voz, y singularmente mediante el ejemplo intercalado, que muchas veces vale por un libro. No es, pues, de extrañar que tres solas conferencias dadas en el Ateneo Barcelonés fueran el principio de muchas cosas que tan portentosos vuelos tomaron con el tiempo : tres solas conferencias, en las que el alma del maestro, pletórica de ideas musicales, desbordábase haciendo esfuerzos por decir mucho con pocas palabras, en las que estudiáronse las tres épocas de la música, más tarde calificadas por D'Indy de ritmo-monódica, polifónica y métrica, ó, con nombre más preciso, armónica ó moderna, según quiere Pedrell con Helmholtz; en las que reaparecieron, con toda su grandeza

las viejas novedades de Palestrina y de Victoria; en las que pusiéronse frente á frente estos dos genios para venir á parar á la conclusión que, tal vez hoy aun escandalice á algunos, por más que mucho antes había sido pregonada por el insigne Proske, á la afirmación del expresivismo y de la fluidez de Victoria sobre Palestrina; en las que hubo revelaciones que causaron sensación inmensa y entusiasmo delirante.

Vieron entonces muchos, en la polifonía seiscentista, los precedentes de ciertos procedimientos wagnerianos y las fuentes donde debía acudirse para la renovación del arte moderno; é iluminadas las inteligencias y caldeados los corazones por las palabras entusiastas y luminosas del maestro, salieron del Ateneo, cual de otro cenáculo, apóstoles fervorosos y entusiastas de la buena música, predicadores incansables de la regeneración musical religiosa, adalides valerosos como Antonio Pons, el modesto sacerdote balear, fundador de la *Capella de Manacor*; como Noguera, fustigador temible de los rutinarismos musicales; como Millet, y Mas y Serracant, y Salvat, repentinamente transformados, que abandonan sendas ordinarias y caminos trillados é informan sus maneras musicales con las ideas reveladoras que han oído y saboreado. Frutos bien visibles de aquellas conferencias fueron la renovación de repertorio en las capillas barcelonesas, singularmente en la capilla Catedral, que desempolva y vuelve á la vida las obras del preclaro Pujol, y las sanas orientaciones del *Orfeó Catalá*, afirmando sus primeros pasos y desenvolviendo su actividad educadora en un ambiente de arte vigoroso y genuinamente nacional.

Fué memorable aquella sesión en que Pedrell, enteramente confiado en la bondad de la empresa, reconstituyó la escena litúrgica del canto del *Passio* en los salones del Ateneo, ante un público en gran parte irreligioso ó indiferente. Temblaban los amigos pusilámines temiendo exponer los cantos y textos sagrados á la irrespetuosidad de los *espíritus fuertes*; pero á todos tranquilizaba el maestro, asegurando un éxito franco y espontáneo. Lo cierto es que los recitados sencillos del *Cronista* y las melodías severas y majestuosas del *Cristo* cautivaron desde el primer momento la atención de los oyentes; y cuando en los momentos oportunos intervenía el coro con los acentos inspirados y dramáticos de Victoria, expresadores de las fanáticas crueldades de aquel pueblo sediento de la sangre del Nazareno, el público, sin contenerse, aplaudía con entusiasmo, premiando las inspiraciones geniales del

autor y las felices experiencias del docto conferenciante. Habíase dado la batalla y conseguido la victoria; podía el maestro continuar su progresiva labor educadora.

IV

Fué ésta la hora oportuna de aprovechar la curiosidad excitada y de convertir en consoladoras realidades las vehementes aspiraciones de «erigir en nuestro país un monumento de tan imperecedera fama como el que elevó el sabio Proske en su admirable obra *Musica Divina*», contenidas en el prospecto anunciador del *Salterio Sacro-Hispano*. Ideó para ello el maestro tortosino la publicación de su «*Hispaniae Schola Musica Sacra*», *opera varia* (*saecul. XV, XVI, XVII et XVIII*) *diligenter excerpta*, *accurate revisa*, *sedulo concinnata*, obra recomendable por su edición esmerada y lujosa, pero más meritoria por aportar á la cultura musical el saber sepultado de tiempos gloriosos para la nación española. Lamentábase Pedrell de que la historia de la música no pudiera estudiarse, por la sencilla razón de que faltaban los documentos particulares inherentes á la dirección estética, temperamento, carácter, genialidad y manera de ser y sentir de cada nación. Ni Alemania, ni Francia, ni Italia poseen una historia particular, razonada y crítica de sus influencias mutuas en la educación técnica de las naciones modernas: ¡cuánto menos la tendrá España, que parece haberse complacido en olvidar sus ilustraciones pasadas y en dejar consumir sus obras en el polvo de los archivos!

Por ello los sabios, al reconstituir de una manera racional las historias musicales de sus naciones respectivas, comenzaron por limpiar el relato histórico de fantásticas anécdotas inconsistentes, y se aplicaron á estudiar la marcha del arte al través de los siglos, en las tradiciones nacionales, encerradas en documentos que no pueden engañar y que no son otros que las propias obras de los maestros, ilustradas, las más de las veces, con prólogos repletos de verídicas noticias y de apreciaciones críticas, dignas de figurar en los más acabados libros contemporáneos de estética, aplicada al arte de los sonidos. Pedrell se asocia con su *Hispaniae Schola* al trabajo constante de los historiadores y críticos europeos, y queriendo vindicar las glorias de la escuela musical española, niega con datos incontestados la filiación neerlandesa atribuída á aquélla por his-

toriadores poco reflexivos; estudia y reconstituye las tradiciones musicales españolas, cimentándose en las composiciones de nuestros antiguos maestros, en las prefaciones de sus ediciones y en los tratados de los profesores que ilustraron la ciencia y el arte de nuestras famosas universidades de los siglos XV, XVI y XVII; retrata á nuestros músicos, no como los pintó la fantasía, sino tal como eran : con su carácter, con su temperamento, con sus tendencias personales y artísticas, con sus ideas sobre la misión educadora del arte, presentando el fundamento de sus asertos, y entregando al mundo intelectual actas capitulares, contratos, testamentos, cartas y documentos hasta nuestro tiempo ignorados.

Todo esto hizo nuestro Pedrell y todo eso y más era necesario, ya que, como él mismo dice, «para reconstituir la historia del arte músico español, no hay más remedio que tomarse el ímprobo trabajo de sacar de los archivos los documentos originales fehacientes, para con éstos ir, poco á poco, levantando el monumento glorioso que merece nuestra música nacional de todos géneros.» A levantar tal monumento consagró el maestro todas sus facultades y toda su constancia, y con miras tan elevadas como son el patriotismo, el amor al arte y los deberes de artista militante : y porque no podía consentir que España se quedara atrás en los estudios musicales serios y razonados, y que tan erróneamente juzgaran de nuestras cosas musicales los extranjeros, queriendo «que la voz de España no se extinguiese en el concierto europeo, y que los más tuviesen idea de que algún día vibró alta, muy alta, como voz principal»; por ello y por servir á la causa santa de la música litúrgica, «ofreció la documentación característica, y en gran parte inédita, de una manifestación elevada de arte que lleva impreso el sello particular y la peculiar inspiración, el acervo musical que conserva la primera materia intacta», propia de la patria española.

Plenamente convencido el maestro Pedrell de que «la música litúrgica, la música universal, la música de la fe es la fuente más pura y alta donde han bebido los grandes revolucionarios ó, mejor, restauradores de la música verdad, y ha sido la gran institutora del arte moderno», se dirige á los jóvenes artistas y les dice : «desarrollad, oh artistas, por derivación natural, par analogías y deducciones, las expansiones de esta música superior á todas las músicas. Amplificad esas manifestaciones, grandemente inspiradas, por medio de las conquistas y progresos incesantes del arte, y os sentiréis aptos para elevaros á tanta grandeza. Buscad auxilio en

todo cuanto la rodea y todo os será dado.» «En una palabra, oh artistas españoles, los grandes maestros polifonistas nos dan hecho nuestro arte, porque aquí se halla la génesis de la música propia y el fundamento psicológico que legitima su nacionalidad.»

Por satisfacer tan nobles aspiraciones, comenzó una publicación, que aun hoy perduraría, á no mediar la inconstancia de los editores más atentos al lucro del negocio que á las propagandas del arte : una publicación que, á pesar del poco favor con que por algunos fué recibida, presentó en ocho volúmenes las figuras bien delineadas de los excelsos artistas Morales, Guerrero, Ginés Pérez, P. Tomás de Santa María y Cabezón, aquel sublime ciego que «en compensación del usufructo de la vista que Dios le quitó», había recibido del cielo «una vista maravillosa del ánimo, abriéndole Dios los ojos del entendimiento para alcanzar las sutilezas grandes del arte». Y porque Pedrell quería que de esta rehabilitación de nuestro arte «se beneficiaran por igual la enseñanza y la causa de la música religiosa y, no menos, la de la nacionalidad artística, no vaciló, un momento, en modernizar el aspecto puramente exterior de una productividad que, por causas de todos sabidas, es letra muerta para muchos», y en emplear «los caracteres ortográficos musicales precisos con todos los múltiples signos de expresión que nos ofrece el arte moderno, tanto más necesarios aquí cuanto que se trataba de enaltecer, por modo gráfico, la esencia, el sentido visual y el espíritu de la antigua escuela española, que ofreció al arte general *las primeras composiciones expresivas*».

Así salieron los volúmenes de la *Hispaniae Schola* con un primor de lujos y detalles, que fueron admiración y merecieron aplauso de la intelectualidad literaria y musical del mundo entero, y con todo un cuerpo completo de doctrina, apoyado en estabilísimos fundamentos documentales, quedaron reivindicados la honra y el nombre musicales de nuestra nación española.

V

Intereses de la vida llevaron á Pedrell á fijar su residencia en la capital y corte de España; y como el alma saturada del maestro necesitaba expansionarse y comunicar á otros sus ideas, sus aspiraciones, sus goces artísticos y musicales, pronto buscó y encontró ocasión de repetir y ampliar sus experiencias de Barcelona con

análogos efectos de entusiasmo por parte de unos y manifestaciones de incultura y despecho por parte de otros, bien avenidos con los procedimientos rutinarios del arte. Mas, á pesar de la algarabía de algunos músicos pobremente documentados, á quienes se unieron los exabruptos sectarios de *Los del nido* y del *Devoto parlante*, la propaganda del maestro no fué estéril; antes todo lo contrario, secundado por la positiva protección del Sr. Arzobispo Cos, por la generosidad de la noble duquesa de Sevillanos y por el celo del actualmente senador D. Luis Bahía, consiguió ópimos frutos que cristalizaron en la *Asociación isidoriana para la reforma de la música religiosa en España*, en la Capilla isidoriana, complemento de la asociación, y en el boletín mensual *La música religiosa en España*. De cómo llenaron sus fines estos tres organismos, de todos los cuales el alma era Pedrell, no hay que hablar : repásense los números del boletín y se apreciarán los trabajos incesantes del maestro para llegar á conseguir la cooperación valiosa de los mejores escritores de aquel tiempo, para difundir profusamente por todos los rincones de España los cánones de la saludable reforma, para caldear los ánimos y llevarlos al respeto de las leyes litúrgicas y al aprecio de las tradiciones nacionales : regístrese la historia de la Capilla isidoriana y se la verá en todas las manifestaciones artísticas importantes de Madrid, y se la encontrará en El Escorial y en Valladolid y en Sevilla, desempeñando papel brillantísimo y haciendo labor artística educadora, modelada y encauzada, primero por Pedrell, dirigida después por Veguillas, y elevada hoy á una reputación bien cimentada, gracias á la constancia y al talento de Juan Asensio.

Iniciados, y con buena orientación, los intentos de dignificación musical litúrgica, necesitaba el maestro nuevo pábulo á su actividad incansable; pábulo que encontró en los siete cursos explicados por él en la Escuela de Estudios Superiores del Ateneo de Madrid, con un plan tan vasto como interesante, del que no quedan excluídas sus aficiones arraigadas al arte musical religioso. En el Ateneo, como en la Academia de San Fernando, como en todas partes, Pedrell respiraba siempre en conformidad con sus tendencias y predilecciones hacia la canción del pueblo y las tradiciones musicales de España : por ello no extraña que en su Discurso de recepción en la Academia, fiel á los principios que informan toda su vida de artista, eligiera como á tesis de su discurso el estudio del *sentir español*, ofreciendo como á ejemplo genuino las composicio-

nes sublimes de aquel ciego castellano, organista de dos tan poderosos reyes como Carlos V y Felipe II.

Claramente aparece que toda la vida del maestro tortosino fué una continua campaña, un bregar constante, para restaurar los monumentos religioso-musicales, y lograr el entronque glorioso de nuestras manifestaciones de arte con las enseñanzas de la tradición, así en el concepto religioso, como en el artístico en general: y ciertamente consiguió sus fines, pues, cuando resonó en la cristiandad la voz de Pío X, llamando al mundo á la restauración de todas las cosas en Cristo, pudo apreciarse, cómo, gracias á la labor constante de Pedrell, á las ideas de resurgimiento musical, eternamente por él predicadas y difundidas, España se levantaba dócil á las palabras del Pontífice, siguiendo y practicando sus enseñanzas. Pedrell, preparador de la obra del Papa, quiere también cooperar al bello resurgir del arte religioso, cosa para él muy grata; y briosamente emprende la segunda época de su *Salterio Sacro-Hispano*, publicando, con rapidez increíble, una serie numerosa de obras modernas, las más notables y ajustadas á las prescripciones eclesiásticas, y resucitando los tesoros inapreciables de nuestros polifonistas y tañedores de órgano. La prensa profesional y religiosa, con rara unanimidad, hizo justicia á los trabajos del maestro, alabando y recomendando sus producciones propias y las de otros compositores por él asociados á la simpática empresa de rehabilitar el arte litúrgico nacional.

VI

Consolidada ya la obra, objeto de las aspiraciones de toda la vida del maestro, podía éste darse por satisfecho y jubilarse en su misión de reivindicar el arte nacional mal conocido. No fué, sin embargo, así, porque eran sus deseos ofrecer al mundo musical una obra que cerrara con broche de oro su vida de artista militante. Había la intelectualidad musical europea pagado tributo de justicia á Palestrina, Orlando de Lasso, Schütz y Bach, con la publicación de sus obras monumentales; y no siendo decoroso que España dejara en punible olvido la memoria del gran sacerdote y músico abulense, intentó Pedrell remover la indiferencia y despertar el entusiasmo, «para rendir homenaje de gratitud á un benefactor de la humanidad, para hacer obra de españolismo puro y reanudar manifesta-

ciones de cultura nacional, para encauzar anhelos y aspiraciones con que España pague la deuda que tiene contraída de publicar en magna edición las obras completas de uno de sus más gloriosos hijos, y no sufra el rubor de ver esta empresa realizada por manos extranjeras».

Cerrábase con esto bien dignamente la labor constante del maestro en favor de la restauración musical-religiosa española. Mas la realización de la obra proyectada era tan magna como difícil, magna porque era levantar sobre elevado pedestal la figura viviente de Victoria en sus obras que nunca mueren, y difícil por presuponer una actividad sagaz é inteligente y unos dispendios indispensables para llevarla á feliz término.

Bien convencido de esta grandeza y dificultad de su proyecto, largos años acariciado, el maestro Pedrell dedicóse diligentemente á escribir su «Estudio bio-bibliográfico destinado á preparar una edición completa de las obras del insigne maestro abulense Tomás Luis de Victoria», y tal traza dióse en ello, que del estudio nació esplendorosa, viva, interesante, la figura del músico abulense. Pedrell reconstituye la figura de Victoria, aquilatando los datos biográficos, rectificando á los biógrafos poco escrupulosos, publicando y comentando las fuentes mejores de información, es á saber, los prólogos á las obras del maestro, ricos en datos históricos, arsenal estimable de conceptos sobre la belleza y sus manifestaciones por medio del arte de los sonidos : Pedrell analiza con sana crítica los procedimientos técnicos empleados por Victoria, estudia la significación de su personalidad artística, las tendencias y manera de saber y sentir del compositor, el expresivismo de su arte parangonándolo con el de Palestrina, y califica al sacerdote abulense de músico-poeta que «sabe hallar en la exaltación de su alma el acento de aquella música única que, habiendo hallado su expresión justa y su sublime belleza en la interpretación de la divina palabra, permanece inmutable, como aquellas bellezas primitivas inspiradoras de todas las bellezas posteriores».

Pedrell avanza más, y observa los pequeños detalles de forma y fondo que separan al maestro español del italiano, y aprecia en aquél «algo nuevo, algo que el arte no había podido producir todavía, una expresión más fuertemente acentuada, algo más dramático y más sentido, algo así como una aspiración á producir efecto por la virtud del texto elegido» : y penetrando más íntimamente en el carácter y maneras musicales de ambos maestros, Pe-

drell dice de Palestrina que es más compungido y más tranquilo; pero que Victoria, «presa su alma de suaves deliquios, se exalta, y, como los grandes místicos Teresa y Juan de la Cruz, oye «*aquella música que se escucha en las noches puras*, y se llama la *música de los cielos*» : Victoria, músico-poeta, como el reformador del Carmelo, «veía en la parte expresiva de los textos de aquellos *ojos de adentro y de fuera*, y oyendo sonidos como de multitud de concentos, que significaban muchos sonidos en uno, estremecíase escuchando los batimientos de alas de aquel sonido, *que era como sonido del Altísimo, que, al caer, embiste al alma en llama de amor*».

Y todavía puntualiza más Pedrell cuando, copiando á Proske, fundamenta la distinción entre Victoria y Palestrina en «*lo típico, lo característico, los subjetivos medios de expresión propios*, en una palabra, en la individualidad prepotente y soberana de Victoria, inconfundible con ninguna otra.» «El gran sacerdote español, dice Pedrell, tomándolo de Proske, se distingue por su ternura, fuerte concepto y vigoroso estilo, serena y majestuosa dignidad que reflejan en él una verdadera estrella del pasado.»

«Victoria, — continúa Pedrell apropiándose palabras de monseñor Haberl, — no puede considerarse en modo alguno como uno de aquellos talentos de segunda fila que, si algunas veces suelen ser muy buenos, parecen supeditados á un genio mayor á quien no pueden resistir, pensando como él y sintiendo como él, de manera que sus obras no suelen ser más que ecos de los de aquel genio mayor que influye sobre ellos, aunque alguna que otra vez sean esos muy puros é inmensamente mejores que simples y serviles imitaciones.» «Victoria posee una vena mística inagotable. Algunos rasgos característicos de sus obras dejan adivinar que el corazón de este español ardía en un gran fuego de amor místico que, dirigido por otros caminos, quizás hubiera cantado otras pasiones, aunque siempre hubieran sido pasiones nobles y elevadas, tanto que su personalidad se asemeja á la de Luca Marenzio y deja conocer claramente que este abulense es el compatriota de aquella Teresa de Ávila cuyo corazón ardiente se consumía en un fuego de amor místico.»

Para dar noticia exacta del estudio de Pedrell preparando la edición completa de las obras de Victoria, sería necesario reproducirlo por entero, y esto no puede entrar en mis cálculos y por añadidura haría interminable mi escrito. Yo dudo que puedan leerse con ánimo desapasionado los veinticuatro artículos que integran

el estudio del maestro tortosino, sin sentirse dulcemente subyugado por la figura dulce y serena y por el genio potentemente expresivo del sacerdote y músico abulense. Y es que Pedrell, por completo identificado y compenetrado con Victoria, con ansias indecibles de ver realizado su proyecto, había puesto en su estudio todos los grandes recursos de su privilegiada inteligencia y todos los ardores de su corazón de artista, santamente enamorado de las glorias y los genios españoles.

Terminaba Pedrell su estudio sobre Victoria en Marzo de 1898, y á fines del siguiente año 1899 se repartieron profusamente por España y el extranjero lujosos prospectos anunciando la edición y detallando condiciones: después de larga gestación apareció el primer tomo, en cuya portada se leía: «Thomae Ludovici Victoria — Abulensis — Opera omnia-ornata à — Philippo Pedrell»; y como á prueba de los sentimientos que animaban al maestro, la siguiente dedicatoria, digna del agradecimiento de todos cuantos se interesen por las glorias españolas: «Hispanae Genti — Haec Universa Clarissimi Victoria Opera, — Religiosae Musices Mirandum Exemplar, — Scholae Hispanicae Monumentum Insigne, — Offert et dicat — Philippus Pedrell.»

En manos de los suscriptores andan ya los siete primeros volúmenes de tan grande obra, y se espera con verdadera ansiedad el tomo octavo, en el que Pedrell vaciará todo su vasto saber sobre Victoria, todo lo que sobre la persona y significación artística del abulense ha podido compilar en su larga carrera de sagaz investigador y coleccionador incansable.

VII

Todo lo apuntado hasta aquí, con otras notas y noticias omitidas en gracia á la brevedad, como el importante simulacro de Congreso celebrado en Bilbao, con asistencia de los entonces Reverendísimos Prelados de Madrid y Vitoria, y los maestros Pedrell, Tebaldini, Uriarte, Bordes, D'Indy, Guilmant, Parés, Paul Vidal, Planté, Monasterio, Mitjana y otros, y la cooperación valiosísima del Orfeón Bilbaíno, no forma más que la parte externa y visible de la obra de Pedrell en la restauración musical litúrgica española: la parte interna é invisible que al maestro pertenece, es inmensa y no puede relatarse, porque en ella figurarían un sin número de

documentos privados, una interesante correspondencia particular con Prelados, maestros, organistas, literatos, que á él acudieron y acuden, buscando luz y consejo en sus empresas, y que él contesta en todo caso con amabilidad y prontitud increíbles. Tal vez, en otros tiempos, pueda todo salir á la superficie, y entonces se apreciará que la labor oculta del maestro en pro de la música litúrgica, es mucho más vasta é importante que la externa que he pretendido yo dar á conocer en este modesto trabajo.

Mientras llegue ese tiempo, dígnese el maestro Pedrell aceptar el presente incompleto estudio, que, con la mejor buena fe y voluntad, ha escrito el último de sus admiradores y amigos.

ANDRÉS SERRANO, PBRO.
Valencia.

Las fuentes de inspiración de Pedrell.

La tradición y la canción popular son las dos musas de Pedrell.

Para ponderar el acierto del maestro al escogerlas, bastará que nos pongamos á recibir los raudales de luz de dos obras escultóricas:

La Tradición, de Querol, es un grupo escultórico en que una vieja muy vieja, sentada, está hablando misteriosamente con una niña muy niña. En la mirada y el gesto de la vieja, se ve el empeño en transmitir á la niña el recuerdo de las pasadas glorias y el espíritu añejo de la raza. En la niña se reflejan la curiosidad, el respeto, el amor á las cosas y á la persona de la vieja. Querol representó en el mármol, con exactitud, la idea de la tradición.

Pedrell ha consultado á esa vieja. Ha aguzado el oído, ha escuchado las armonías de las generaciones que pasaron, y su alma de artista se ha impresionado. Han nacido en ella nuevas ideas y nuevos sentimientos, nos los transmite y, á un tiempo mismo, quedamos arrobados por el maestro y por su musa.

La época moderna que comenzó, como niña casquivana, dibujando en los labios un gesto de desprecio á todo lo pasado, al llegar á edad adulta se ha reconciliado con lo antiguo, y una fiebre por el estudio de la historia ha derramado luz nueva sobre las ciencias, las letras y las artes.

El mausoleo de Gayarre, de Benlliure, es otra obra inspirada. Dos ángeles toman el ataúd y se lo llevan al cielo. Un ángel se da

cuenta de que Gayarre canta á medida que sube; la garganta de Gayarre interesa tanto al ángel, que aplica el oído al ataúd y se recrea deliciosamente.

Pedrell, como ese ángel, se olvida de lo que sabe al oir cantar al pueblo. La canción popular le arroba y enamora. El pueblo canta sus recuerdos, sus preocupaciones presentes y sus esperanzas. Ponerse á escuchar al pueblo es ponerse al habla con el espíritu humano, que se desliza, en la canción popular, diáfano, espontáneo, juguetón, como el arroyo que corre sobre guijas y entre rosas por la pradera, risueño, llorón, tranquilo ó agitado, según las impresiones que le cause el álveo tortuoso é indefinido que la suerte le proporciona.

Como el ruiseñor, que en la rama solitaria oye en silencio el cántico de mil pájaros que saludan al sol naciente, y después que éstos han levantado el vuelo, eleva y perfecciona él los cantares oídos, cantando, con arte soberano, como rey indiscutible de la campiña: así Pedrell ha oído con oído atento las canciones populares, ha guardado las notas más inspiradas en su pecho y ha prorrumpido en magistrales armonías, donde el arte y la naturaleza se dan abrazo de hermanos.

Así, Pedrell es una prueba más de que la naturaleza y la historia son dos fuentes de inspiración inagotables.

ROBERTO GOBERNA
Barcelona.

Felipe Pedrell: su personalidad y su obra en general.
(Pedrell crítico. Pedrell conferenciante y su obra docente.)

Compleja es en extremo la idiosincrasia del maestro eximio cuyo nombre encabeza este esbozado trabajo. Su prodigioso cerebro, inquieto siempre, escudriñando, descarnando (si se nos permite la metáfora), desmenuzando los más intrincados asuntos del arte musical, en sus diversas formas; éstos ocupan profundamente su heroica voluntad, y sentado en su poltrona, hoy gloriosa, con mirada de águila, que desde las alturas va recorriendo los más recónditos lugares de los agrestes montes, así nuestro maestro va recogiendo todas las impresiones y cuantos sucesos se derivan del movimiento mundial, concentrándolos en su mente clarísima para hacer con los datos que recoge notas de grandes enseñanzas, que son eslabón de su interminable cadena de oro, que ha de elevarle á la cúspide de la gloria. Decíamos antes que su idiosincrasia es compleja, y no es para menos, pues la labor admirable á la que está dedicado el maestro es de un compromiso artístico indecible, y por esto, para desmenuzar su modo de ser y de pensar, sería necesario estudiarlo constantemente y verle en todos sus actos y en la intimidad, y esto hoy es imposible; él vive casi oculto; no se prodiga ni en paseos ni en teatros; no visita á nadie, ni se frecuenta con persona ajena á los íntimos de su casa; su mente sólo ostenta arte; su mirada, penetrante y acerosa, siempre ahonda con su fuerza hipnótica, reflejo fiel de las impresiones que recibe del

cerebro que continuamente trabaja sin descanso; en una palabra, en el maestro Pedrell hoy sólo vemos el espíritu, no asoma la materia en ningún concepto, y esto hace dificilísimo el estudio de su personalidad, que hoy es exacto emblema del espiritualismo.

Su obra, ó sus obras, esto ya es un asunto más fácil de tratar: no tiene mérito alguno su análisis, nos lo da todo hecho el maestro. Nosotros podemos hablar con más libertad que muchos de los que le conocen y que con él han estudiado, y precisamente por esto se ven privados de poder decir cuanto pudieran, á pesar de que creemos que muchos de sus alumnos podrían hacer algo, ó decir algo, ó intervenir, á lo menos, en algo que evidenciara su veneración para su maestro, y creemos que esto ya vendrá; pero dejando esto aparte, decíamos que podemos hablar con más libertad que muchos, porque nosotros sentimos la admiración para el maestro con espontánea sinceridad, motivada por el estudio constante y continuo de su obra portentosa, considerada en los diversos puntos consignados en este artículo, porque su obra en general es de gran cultura, de la cual, forzoso es decirlo, no nos sabemos aprovechar los que debiéramos haberla vulgarizado con más empeño.

De gran trascendencia fueron aquellas memorables conferencias dadas en el Ateneo Barcelonés, con prácticas audiciones sobre los temas que el maestro exponía, cuya parte musical dirigía el eminente maestro Nicolau; aquellos actos y aquellas sesiones han tenido imitadores, pero no aquí, en el extranjero, porque aquí tuvieron, y triste es decirlo, importancia pasajera, porque en nuestra tierra domina el adagio que muchas veces se aplica é interpreta mal: *Yo valgo tanto como tú, y todos nosotros más que tú*; y las conferencias se dieron; la obra de vulgarización se inició con éxito, pero no se desarrolló lo que debía: hoy han transcurrido algunos años, y hoy vemos palpablemente lo trascendental de la obra magna de vulgarización, obra adoptada con éxito en toda Europa y de cuyos vulgarizadores forma parte en primera línea el maestro Pedrell.

En crítica musical es el maestro una especialidad, un émulo. Impera siempre, en sus concepciones literarias, un latiguillo razo-

nado y justo: él desmenuza, con lógica irrebatible, lo irrazonable de ciertas construcciones musicales; él dice tal cosa es buena ó es mala por tal ó cual razón, nunca dice fulano es esto ó lo de más allá, como hacen ciertos críticos al uso y sin saber de lo que critican; si el maestro dice que es buena una obra, explica el por qué, y si lo cree conveniente hasta aconseja qué procedimientos deben adoptarse para corregirse de ciertos lunares é imperfecciones; es decir, en su crítica, si bien severa, se ve siempre el criterio firme de un maestro que sabe lo que dice, y lo que dice lo verifica con formas de literatura correcta, porque es opinión de eminentes literatos que el maestro es un verdadero maestro en esta especialidad. Sus críticas son siempre acertadas y justas, y sus quincenas musicales en *La Vanguardia* son esperadas siempre con gran interés. De lo que ha escrito el maestro en libros diferentes, en revistas, en periódicos del país y extranjeros, habría para formar diez tomos en folio, y sus conceptos crítico-literarios son citados por los más eminentes críticos extranjeros, de modo que en labor literaria solamente, emplearía la vida una persona á esta especialidad dedicada.

Su obra, á nuestro modo de ver más trascendental, es la docente, dejando á parte ya el valor inmenso de *Los Pirineos*, *La Celestina* y *El Compte l'Arnau*, ciclo musical que por las trazas de nuestros Mecenas (?) no veremos realizado, prácticamente, hasta *ad kalendas grecas* (pues por ahora los *dollars* y las *princesas*, es lo que más llama la atención en nuestro desventurado país), dejando á parte, decimos, el valor inmenso de estas tres obras, tiene el maestro Pedrell otra obra magna, hermosa, colosal, antorcha que no podrá apagarla ni el más furioso vendabal; farola de potente luz que eternamente se divisará del extremo oriente al extremo occidente.

Esta antorcha está situada, hoy, en las cúspides del templo del arte, y ni la fuerza de las ingratitudes, ni las miserias del humano linaje, ni el veneno de las víboras que se arrastran con hipócrita flaqueza, apagarán los destellos de la potente luz que la obra del maestro Pedrell desarrolla en todas direcciones, porque su obra docente en grado superlativo está de manifiesto en sus discípulos y éstos se llaman Albéniz, Vives, Granados, Pérez Casas, Morera, Villalba, Millet, Mas y Serracant, Salvat, Manuel M.ª Falla, Chá-

varri, Taltabull, M. Felix Farro, Montserrat, Cumellas, Barberá y tantos otros, de nombres no menos gloriosos que los citados. Si hay alguien que vea al émulo del eminente maestro, en España y fuera de ella, le agradeceremos nos lo indique, porque podrá haber compositores, críticos, etc., etc., pero hallar condensadas, reunidas y desarrolladas tantas especialidades, como lo están en el maestro catalán, es un caso tan excepcional, tan único, que no conocemos otro igual. Que la luz de la gloria ilumine los últimos años de la vida del maestro Pedrell, y que su nombre sea admirado por todos los amantes del arte musical, y al unísono en ciclópea melodía, entonemos el himno de gloria á Pedrell, honra y orgullo de nuestra España.

F. LLIURAT
Barcelona.

L' energia den Pedrell.

Algú s'encarregarà, creyem, de cantar, desde aquestes planes, les gestes den Felip Pedrell. Sa vida serà esbrinada; ses obres, totes ses obres seràn també evocades y algú's cuidarà, sabem, de sobratllar, ben amorosament, lo mès capdal de tot això. Ja que no podem, doncs, ocuparnos, pera evitar *repeticions*, ni de la vida ni de les obres del bon mestre, parlarem, desde aquest llibre, d'alguna de les caracteristiques que en ell creyem descobrir. Y anem a ocuparnos d'una, llegidor, entorn de la qual giravolten, al nostre entendre, les demés den Pedrell: parlem, ho direm desseguida, de la seva gran fé, de la seva fermesa, de la seva *energia*.

Considerada, desde aquest punt de vista, la personalitat den Pedrell, esdevé, desseguida, d'una tant gran alsaria, qu'un hom s'ha d'inclinar!... Com no inclinarse, en efecte, enfront d'aquell creador, d'aquell somniador que, per demunt de les realitats, de les amargors y de les desilusions, perquè no dirho? que l'han sempre envoltat, rebutjà, oblida... ó menyspreua, y dona, ab tot, el noble y rar exemple de saber *creure*, de saber *volguer* y de saber, fins y tot, *executar*, valentment, lo que's proposa. Acostumats com estem a no veure, entorn nostre, mès que feblesa, vanitat, dolenteria, esceptissisme... ó *dilettantisme*, dona bo, en veritat, de trobarse, sobtadament, ab homens d'aquesta mena!

En Taine tenia rahó quan parlava, en les seves obres, de l'influencia del medi. Aquesta teoria, per ell exposada, per la qual

les obres del artista, les idees del artista, el sentir del artista son, en definitiva, una resultant, un reflexe, una imatge, que podriem dirne, de les obres, de les idees y del sentir dels demés, es, realitat, ben suggestiva! Peró en Taine oblidà, tal volta, que hi han homens, que hi han artistas, la vida y les obres dels quals representen, precisament, una continua y may acabada lluita contra'l llur medi [1].

Ara be: en Pedrell ha sigut (y continua sent!), en la nostra Hispania, un d'aquests homens. Algú *explicarà*, potser, algun dia, la producció den Pedrell; algú *situarà*, tal volta, un xic mès tart (y a la manera taineana), les creacions del bon mestre, y logrará demostrar, de ben clara faisó, com son, en efecte, ben filles, precisament, del temps y del medi en el qual foren creades. Entretant... ja se'ns permeterà, es de soposar, que recordem, avuy, aquesta realitat: y es que jamay ha pogut, en Pedrell, deixarse emportar, com tants d'altres, per la corrent ja establerta. Sa vida ha sigut, al contrari, una lluita continua, jamay finida, contra tot lo que l'envoltava. Y aquesta lluita ha sigut tant llarga, tant trista, tant dolorosa, qu'un hom se diu, admirat, com ha pogut aquest home, en mitj de tanta fredor, de tanta incultura y de tanta apatia, no perdre jamay la fe!

Volem citar algun fet.

Pregunteu, per exemple, al mestre Pedrell (y are anem a parlar, llegidor, de coses gens... metafísiques!), com publicà, algún dia, les obres d'en T. Ll. de Victoria; feuli explicar, desprès, com logrà reunir, demunt la seva taula, les obres (arreu disperses), d'aquell compositor; pregueuli vos conti, a continuació, com pogué publicarles (y en quines *condicions*!); feuli contar, en fí, les *sorpreses* inesperades que aparesqueren de prompte (a manera de *recompensa*!), un cop llensada la nova publicació, y, desprès de saberho tot, d'haberho sentit tot, mireu si podeu compendre (nosaltres no podem pas!), com s'ho pot fer aquest home pera *prescindir*, una vegada mès (que no serà pas la darrera...!), de tot lo *recordat*, y pera trovar encara, en el fons de la seva ànima, prou forces y prou

(1) Podrà objectarsens, sens dubte, que la naturalesa íntima d'una obra d'art es potser independent de les condicions, mès o menys felices, en que l'artista ha sapigut crearla. En altres termes: malgrat la lluita del artista, poden, les seves obres, continuar essent filles, segons l'abans citada teoria, del temps y del medi en que prengueren vida. Però, fins en aquest darrer cas, quina energia no serà necessaria y quina forsa de voluntad no necessitarà l'artista pera *aillarse,* en mitj de la lluita, y pera crear les seues obres! Es aquesta, precisament, la qualitat qu'admirem, en el mestre Felip Pedrell, y que voldriem, avuy, sobretot recordar.

fé pera bastir, com fà avuy (*y com si no hagués passat res!*), el bell, llarc, penós y definitiu estudi que consacra a n'en Victoria, precisament, y que servirà, ben prompte, de digne coronament a les obres, ja publicades, del esmentat artista. Car en Pedrell fà, en efecte, per en Victoria, lo que feu, algún dia, per l'A. de Cabezón. Però àquesta vegada (segons confessió propria de Pedrell), la lluita serà més llarga. L'esfors fet, doncs, un dia, pera posar ben en clar tot lo falsament dit respecte a n'en Cabezón, no compondrà, doncs, rès, segons sabem, ab lo que 's tindrà de fer are. Què representa, emprò, pera 'l mestre Pedrell, una *lluiteta* més...? No ha lluitat, per ventura, altres vegades, y no ha sabut, quan ho ha desitjat, trovar, fos hont fos, el document necessari, el matís cobejat, la veritat ja prevista...? Y quin bo dona, en veritat, de veure a n'el bon mestre, parlarvos de *tot això*. Oh! aquells ulls, sempre vius, aquell coll redressat y aquell caparró sà, voltat de cabells blancs! ...Còm oblidarlo?... Y un reb, contemplantlo, la sensació ben profonda que, en efecte, *no ha passat potser res*! Un se pregunta, en veritat, al veure aquell home enérgic, carregat d'ilusions, si tot ha lliscat, tal volta, per demunt seu, ben fàcil y suaument! Això no es cert, no obstant.

Y perque no es cert, perque sabem que no es cert, perque no pot esser cert, per xò, llegidor, trovem tant admirable lo que aquest home sab fer.

No sabem pas, ni 'ns importa saberho, com l'avenir judicarà les obres del mestre Felip Pedrell. No totes les generacions senten, evidenment, de la mateixa manera; no sempre s'enamoren els homens d'una mateixa cosa. L' Historia, per altre part, ens ensenya, prou clarament, que moltes de les obres, un jorn oblidades, *ressuciten*, de prompte, y que més d'una obra d'art, després d' haber ben *viscut*, desapareix, de sobte! No sabem, doncs, repetim, que pensaràn, els homens de l'avenir, de les produccions den Pedrell. Però una cosa es ja certa, al nostre entendre, y una cosa afirmem : y es que, quan se'l judiqui, quan s'examinin, més endevant, les seves obres, totes les seves obres, aixís les del artista, les del creador, com les del historiador y del investigador, y quan se recordi, en fi, en quines condicions foren creades, tot y admirant, per un costat, les produccions del músic y, per l'altre, les trovalles del musicólec, una cosa, n'estem segurs, esdevindrà, pel demunt de tot, ben evidenta, als ulls

de l'historiador : l'energía, la fe... y'l munt d'ilusions y de (*conviccions*) que tot allò representa!

Y are, heus aquí alguns mots, pera acabar, qu'oferim als que *no creuen*:

Es molt fàcil, senyors (n'hi ha prou, devegades, ab un xic d'ignorancia o de... desinvoltura!), el llensar, contra un home, algún mot dels que's riuen...

Ja es més difícil, tal volta, *imitar* a n'aquell home!

AMANCIO AMORÓS

Profesor del

Conservatorio de Valencia.

Impresiones.

Siendo yo muy joven, por el año 1876, celebró un concurso musical la Sociedad de Amigos del País de Valencia en conmemoración del centenario de existencia de dicha corporación.

El nombre de Pedrell sonó en mis oídos por vez primera.

El jurado calificador de las obras presentadas á dicho certamen había premiado, por unanimidad, un *Motete*, un *Te Deum*, una *Misa de Requiem* y otra de *Gloria*, de D. Felipe Pedrell.

Al indagar que los ensayos de estas obras iban á ser dirigidos por el autor (también tomó parte muy activa en ellos nuestro malogrado maestro Úbeda), sentí vivísimos deseos de presenciarlos. Así, pues, no extraño que por mi parte procurara poner todos los medios para satisfacer mi legítima curiosidad.

Mi entusiasmo y mi admiración crecían paralelamente con los grados de perfección que obtenían las obras en los continuados ensayos.

En aquella época había yo terminado los estudios de piano y estaba consagrado al estudio de la composición. El efecto que me produjeron las obras de referencia fué como una revelación. ¡Con qué devoción y recogimiento de espíritu las oía! ¡Qué admiración y qué sorpresa me causaban las tan elevadas ideas y las combinaciones todas de la técnica harmónica, contrapuntística, vocal é

instrumental, que encerraban las obras, puestas elocuentemente, y con tanta propiedad, á disposición del texto litúrgico!

Recuerdo que al final de uno de los ensayos de referencia no pude menos de exclamar, dirigiéndome á un maestro valenciano (el maestro Jordán): «¡Esta, ésta es la verdadera música religiosa!» El maestro me miró, asintió á mi explosión de entusiasmo y me dió un fuerte apretón de mano.

... ...

La solemne función religiosa costeada por la sociedad mencionada se realizó. La ejecución de las obras premiadas fué esmeradísima. El triunfo obtenido por el joven autor catalán fué de los de que se guarda intensa y gratísima impresión.

... ...

Entre las mil enhorabuenas, abrazos y apretones de manos que le dieron al músico premiado se confundieron los míos: con esto quedó sellada mi admiración hacia el maestro Pedrell.

De la publicación de la *Ilustración Musical Hispano-Americana* nació mi amistad con D. Felipe Pedrell. Consultas sobre arte que le hice; obras mías que se publicaron en dicha revista; juicios críticos de mis obras, que se dignó emitir y publicar: todo ello fué motivo más que suficiente para existir entre los dos una corriente de simpatía y una honrosa satisfacción para mí al ser atendido por tan distinguido músico.

Pedrell, al dirigir la mencionada revista, se propuso, quién lo duda, hacer de ella una obra de vulgarización, de cultura y de ilustración musical. Todos sus esfuerzos se dirigieron á conseguir dicho fin. ¿Obtuvo el resultado que él se propuso?... El mismo maestro contesta cumplidamente en el capítulo XX de su reciente obra intitulada *Jornadas de Arte*. En dicha obra hace constar la «Calle de Amargura» (perdone el maestro el símil) que sufrió en los nueve años de existencia que tuvo la *Ilustración*.

Á partir desde la fecha del concurso musical mencionado al principio de este escrito, ¿quién no conoce al sabio maestro Pedrell? Sin duda alguna, él es una de las primeras figuras europeas por sus vastos conocimientos, por su laboriosidad, por sus convicciones artísticas y por su españolismo, demostrado éste constante-

mente en la cátedra, en el periódico, en sus trabajos de investigación, en su música religiosa ó de salón, en la sinfónica y especialmente en la de ópera. Hay que ojear las partituras de sus obras *El último Abencerraje*, *Los Pirineos* y *La Celestina* para convencerse de mi aserto. En estas óperas se respira un ambiente español tan dignificado, que contrasta notablemente con las producciones de otros autores que... *cobran muy buenos trimestres.*

Quien así obra, honra á su patria y se honra á sí mismo.

¡Loor al sabio y eminente maestro español Felipe Pedrell!

SALVADOR GUINOT

Castellón de la Plana.

Per Pedrell.

En música, com en les altres belles arts, com en lo llenguatge, cada poble o nació té la seua modalitat propria, la seua vernácula expressió, la seua manera genuina : assó no hi ha qui ho dupte.

Lo que no es tant clar es lo procés que cascún poble segueix per'arribar a formarse la seua propria modalitat artística. Pregunteu a molts estudiants qui creá la música italiana ó la de Alemanya, o lo llenguatge de qualsevol poble, y dels cent los noranta os respondrán que'ls mestres; sols els deu restants os dirán que'l poble. Y d'aquets deu lo manco la mitat tenen un concepte equivocat del *demos*, excluhint d'ell tota mena de protagoniste, personatge o corifeu pera deixarho reduhit al *chor*.

D'aquells noranta estudiants, ¿arribará ningú a ser artiste ab tota veritat? Prenen la preceptiva d'un art per l'art mateix y cerquen en els preceptes la inspiració, qu'ells no poden donar, perque no tenen; lo que sols en la pedrera inextinguible de la realitat trobarian si saberen veure los fils d'or que pera els escullits amagá.

Y d'aquells altres que prenen el *chor* per *demos*, que menyspreuen gayes sciencies, que's fisguen de mestres y llibres, ¿arribarán al pinacle que volen, fugint sempre dels preceptes y cercant sols l'aigua que brolla del art popular? Potser qu'hi arribi algú, si té ales pera volar fort. A ben segur que no li tallarán ni li arrancarán plomes els preceptistes que cerquen les proporcions ans que

llur vigor; y si no té cap topetó ab lo seu boig volar ab arbres o tossals posará les plantes en lo cim.

Y d'aquells pocs que saben qu'en lo *demos* están tots, savis e ignorants; qu'es lo poble, tot lo poble, y no'ls preceptistes sols, qui crea llurs propries modalitats artístiques... d'eixos escullits es la gloria.

Ells van al poble ignorant, perque saben que, lliure de la contagió d'altres modalitats artístiques y del torment del savi may satisfet de la perfecció de l'obra humana, reté verges, puríssimes les plasmacions de la seua modalitat: saben que la seua ánima es germana d'aquelles animetes tranquiles, y que voler pendre altre fesomía es tant com cercar una carátula que li furte la nadiva hermosura. Per assó son *tradicionalistes*, més be dit *continuadors* de la santa continuitat que dona trassa diferenta al art de cada poble. No menyspreuen les gayes sciencies, no'ls fan nosa els preceptes, que no 'ls lliguen, perque no van a ells per lo que no tenen sinó per lo que poden donar : agilitat, destresa pera volar, no com les pobres papellones que cerquen la llum y en ella moren, sino com les áligues qu'en els núvols se perden.

D'aquets escullits es en Pedrell : savi, erudit, paleógrafo y artiste, músic inspirat, continuador conciencíós del art del seu poble. Com a Roderic Caro no li tallaren les ales de la inspiració els seus estudis arqueológics pera volar ben alt en la *Epístola á las ruinas de Itálica*, ni a Menéndez y Pelayo li va fer nosa la seua erudició pera ser preclar poeta en la *Epístola á Horacio*, aixís a Pedrell la erudició musical no minvá may la inspiració artística. Perque la sabiesa no es enemiga de la bellesa : son germanes que's volen be, encara que no van juntes sovint. ¡Y quines obres més superbes fan quant se junten!

Y encara que'l poble no sempre les aprecia desseguida, son com el bon vi, més bo quant més vell y eixut : altres gens venen que fan justicia al artiste, perqu'en llurs obres veuen la continuació de la trassa que'l distingeix dels altres.

¡Ditxosos els pobles que, com el nostre a en Pedrell, saben donar el degut homenatge als artistes preclars que'l mereixen!

Castelló, 4 de joliol de 1911.

FRANCISCO DE P. VIÑASPRE

Organista primero. Burgos.

Modesto y sincero homenaje al maestro D. Felipe Pedrell.

El festejar al maestro Pedrell es un acto de estricta justicia, desde cualquier punto de vista que se tome el homenaje; y la histórica y famosa ciudad dertosense no se extralimita al mostrarse orgullosa de poseer un hijo tan esclarecido, como lo es, en efecto, el insigne musicólogo cuyo nombre ha corrido de uno á otro confín del mundo civilizado.

Los méritos contraídos son tantos, que es muy difícil, si no imposible, enumerarlos : á él se debe, de un modo principalísimo, que el nombre de la nación hispana se oiga con respeto en el viejo y en el nuevo continente : su constante y asiduo trabajo ha llegado á despertar aficiones, tan escasas hace no muchos años : sus múltiples y variadas publicaciones artístico-literarias han abierto hondo surco en el camino de las reivindicaciones del arte patrio : sin su laboriosidad benedictina, poco ó nada sabríamos de los *videntes* ciegos Francisco de Salinas y Antonio Cabezón; Tomás Luis de Victoria nos sería casi en absoluto desconocido : y Francisco Guerrero no aparecería tan colosal. ¿A qué enumerar sus trabajos sobre el divino Morales, ni la labor inmensa que suponen sus antologías orgánicas, salpicadas con monografías é ilustraciones interesantísimas todas ellas? ¿Quién, si no él, nos ha hecho familiares á Ramos Pareja, Fr. Bermudo, Oxinagas, Soler y otros muchos? ¿Quién, pues, nos ha puesto al tanto de aquel famoso plebiscito, en que tomaron parte la mayoría de los maestros de la

nación española, con motivo de la entrada de la segunda tiple de la Misa *Scala Aretina*, del celebérrimo maestro Valls? ¿Quién nos ha mostrado redivivas á aquellas lumbreras que la fatalidad hizo huir, en el siglo XVIII, de su patria querida, los PP. Andrés, Arteaga y Eximeno...? ¿Cómo conoceríamos á tantas estrellas de primera magnitud, si él, en sus constantes vigilias, no hubiera escudriñado aquél rincón del cielo artístico donde permanecieron, ocultos y silenciosos, los nombres de tantos maestros españoles?

Porque Pedrell ha hecho todo esto y mucho más : véase sino su *Diccionario de Maestros y Músicos españoles*, y quien quiera que él sea, afirmará desde luego cuánta gloria y cuánto honor no le cabe por los desvelos que significan tanta constancia, tenacidad tanta, y una cultura y erudición tan vastas...

Como preliminar del trabajo de toda su vida aparece la *Ilustración Musical* y el *Salterio Sacro-Hispano*, de Barcelona, capaces de satisfacer las exigencias de los más cultos de aquella época : después, patrocinado por el entonces Arzobispo-Obispo de Madrid, fué el alma de aquella otra *Revista*, modesta, sí, pero nutrida de sana y robusta doctrina, dedicada á propagar y á hacer eficaz el decreto y reglamento de la S. C. de Ritos del año 1894, y á divulgar los trabajos de quienes tanto bien han aportado á la causa de la restauración gregoriana.

El intento, ó como quiera llamarse, de Congreso de Música religiosa celebrado en Bilbao, en Agosto de 1896, al que asistieron, además de los maestros más distinguidos españoles, — entre otros los señores Bretón, Arín, Santesteban, Zubiaurre, Valle, P. Uriarte, etc., etc., — los famosos d'Indy, Gilmant, Tebaldini, Planté, etc. y que fué honrado con la presencia del paladín de todo lo artístico, Sr. Cos, y del Obispo de la Diócesis Sr. Piérola, es otra prueba indiscutible de su portentosa actividad.

Su colaboración en otras revistas extranjeras, y la saludable savia que constantemente influye en la *Revista musical catalana*, así como las muchas y notables obras extranjeras, que con sin igual tersura ha vertido á la lengua de Cervantes, sin contar sus triunfos como compositor religioso y dramático, le harían acreedor en sumo grado, sin que tuviese otros méritos, á las pruebas de acendrado cariño que quiere manifestarle su tierra natal.

A esta fiesta he sido invitado y á ella quiero asociarme ocupando el último lugar; y es mi anhelo ardiente, siquiera por el puesto con que me honro en este Santo Templo Metropolitano, ser eco fiel

de lo mucho que podrían decir al maestro Pedrell estos nobles castellanos y vascongados cuyas glorias ha cantado con tanto entusiasmo y desinterés.

Un año ha transcurrido desde que la Revista *Música Sacro-Hispana* dió aquella gallarda prueba de entusiasmo por una de las glorias reveladas por el infatigable maestro — Antonio Cabezón —. Todo hacía preveer un acontecimiento por demás simpático. Cabezón hubiera sido el motivo principal de aquella fiesta; pero la austera musa castellana hubiera evocado, á su vez, la silueta del inmortal artista burgalés que supo herir el estro de Fr. Luis de León — Francisco de Salinas; y la de D. Miguel Martínez Bizcargui, racionero de Burgos y émulo del célebre autor del *Melopeo*; y la del maestro D. Juan García Salazar, cuyas maravillosas composiciones se oyen en nuestros días en este Santo Templo; y otros y otros... : y la figura del catalán más castellano se hubiera agrandado de un modo colosal.

Mi distinguido y cariñosísimo amigo P. N. Otaño hubo de requerirme : á ello estaba dispuesto; mas circunstancias imprevistas dejaron su realización en proyecto. ¿Quién sabe si el acto de Tortosa repercutirá en esta tierra generadora de las más puras glorias españolas? En puridad, no haríamos más que lo que, de idéntica manera, están obligadas á hacer Toledo, Sevilla, Valencia y la mayor parte de las iglesias de la península ibérica : todas ó la mayor parte de ellas han sido honradas con la resurrección de alguno de sus afamados maestros.

No quiero recordar lo que significa para esta vilipendiada y empobrecida patria mía, el viaje triunfal del *Maestro* á aquellas apartadas regiones regadas y vivificadas con la sangre de nuestros gloriosos antepasados; está en la memoria de todos, y nadie como él podía apreciar en todo su valor lo que significaba aquella patriótica peregrinación.

Allí llevó todo lo que aun es el alma catalana; con él fué la realeza castellana. ¡Ojalá hubiera quedado allí todo lo que significa y representa la labor constante y patriótica del noble dertosense!!!

ARNALDO BONAVENTURA

Firenze.

Omaggio a Filippo Pedrell.

Non mai come in questa occasione ho lamentato di non possedere quella autorità che sarebbe necessaria per poter assumersi di *rappresentare* la coscienza artistica di una nazione : ma, se non di *rappresentare*, ho la certezza di *interpretare* la coscienza artistica del mio Paese, rendendo omaggio, come italiano, a quell' eminente uomo che si chiama Filippo Pedrell.

Posso anche dire che quì, in Italia, fra i cultori della musica, il nome di Lui è altamente venerato e apprezzato e che tutti riconoscono quale profonda impronta Egli abbia stampato nel campo dell' arte.

Non è facile, presso i musicisti di ogni Nazione, trovare chi al pari di Filippo Pedrell congiunga la qualità di eletto compositore a quella di dotto musicologo e a quella di letterato geniale.

I suoi poderosi lavori musicali, quali il *Quasimodo*, il *Tasso a Ferrara*, la *Cleopatra*, il *Mazeppa*, quei mirabili *Pirenei* che tanto degnamente formano la prima parte della Trilogia che si è recentemente arricchita della soave *Celestina* e della quale auguriamo prossimo il terzo lavoro che ve sarà il compimento, prendono posto accanto a molteplici ed eruditi lavori di storia e di critica e di paleografia musicale, da quel bellissimo opuscolo *Por nuestra música* che contiene il *Credo* artistico del maestro, ai numerosi scritti publicati in giornali e riviste e a quel monumentale *Catalogo della Biblioteca della Deputazione Provinciale di Barcelona* che è al tempo

stesso un prezioso contributo agli studî bibliografici e musicali e un nuovo, mirabile documento dell' attività, della cultura, della dottrina dell' illustre Maestro.

A me che scrivo è poi tanto più caro rendere omaggio a Lui, aderendo al cortese invito rivoltomi, ed associarmi ai meritati festeggiamenti che la patria gli sta tributando, perchè da molti anni mi onoro della sua buona e tanto gradita amicizia.

Qualche studio da me pubblicato sulle riviste musicale italiane intorno alla produzione del Pedrell e specialmente intorno ai suoi *Pirenei*, la traduzione da me fatta del poema del grande e compianto Victor Balaguer, che servì di testo al maestro, mi procacciarono fino da allora la benevolenza del glorioso compositore ed io ne vado altrettanto lieto quanto superbo.

Ognuno può quindi immaginare se mi unisco con tutta l' anima e con tutto il cuore alle onoranze che gli vengono rese : e mentre faccio voti per la continuata salute e per la continuata attività del Maestro, sì che l' arte e la letteratura musicale possano arricchirsi di nuovi tesori, faccio anche un altro voto ed è questo : che in Italia, ove già, anni or sono, fu eseguito (a Venezia) il magnifico Prologo dei *Pirenei* che destò l' universale ammirazione, si eseguisca presto l' intera opera sua, per modo che il nome di Filippo Pedrell, già tanto illustre fra i musicisti, fra i dotti, fra gli studiosi italiani, divenga noto e popolare anche fra il pubblico nostro che certo è in grado di degnamente apprezzare la sua produzione, nella quale è tanto efficacemente espresso il sentimento della razza latina alla quale tanto la Spagna quanto l' Italia appartengono.

Intanto, io mando di quì, dalle fiorite rive dell' Arno, dalla città di Dante, di Michel Angiolo, di Vincenzio Galilei e di Jacopo Peri, il mio saluto reverente ed affettuoso al Maestro, gloria della sua patria e gloria dell' arte : e latinamente gli dico : *Ad multos annos!*

RAMÓN ORTIZ, PBRE.

Mestre de capella
de la Seu de Tortosa.

Anécdota.

Cap allà mitàn sigle passat, quan lo gust musical més perdut estava á Espanya y á casi tot lo mon, sent mestre de capella de la Seu de Tortosa lo molt treballadô D. Joan A. Nin y Serra, Pbre., aquell Nin, artiste per tots costats, que si hagués tingut la sort de naxe en un'atre época hauría dixat un gloriós nom dins del art musical religiós: les riquíssimes naus de la nostra gótica Seu, una de les més hermoses de tota Espanya, van sê testimonis de la revelació d'un gènit amagat bax la mal farjada y tacosa cota d'infantet de chor.

Aquell xiquet, que no era cap prodigi de veu, era'l mimat del sinyô mestre, potsê per la seua docilitat, potsê per la seua aplicació, peró, segurament, més que per tot, per esta simpatía inconscient que hi ha sempre entre'ls espirits enamorats de la bellesa, per esta atracció mutua de les coses grans que's troben a un matex camí. Y perque se l'estimava tant y perque creya fermament aquell sant home que després de la fe no hi ha tresors més grans pera l'ànima que'ls inapreciables de l'art, se va proposâ fê de l'*infantillo* un bon músich y'n va sabê sortî de bó de bó.

Dona gust de sentirlo al que en aquell temps era un mal tiple segòn y es avuy saludat per tot lo mon per un *Gran Mestre*, dona gust de sentirlo quan conta'ls privilegis de que era objecte per part de Mossen Nin, sobre tot quan li dispensava d'eczecutâ colectiva-

ment una que atra obra antiga pera que pugués escoltarla des d'una de les capelles del grandiós temple y al acabâ donés conte detallat de les emocions experimentades durant l'audició! Y encara s'enternix avuy lo mestre eczimi quan, al donâ en la memoria una mirada retrospectiva de xixant'anys, sent com si s'estiguessen pronunciant ara los concells del bon capellà sobre 'l dictat musical y'l mitx de trobâ temes vius y de verdadê interés artístich en los cants populars que podía buscâ en les cansons de les mares a la voreta del bres.

... ...

Un día s'eczecutava una missa dominical de les dispensades al mimat tiple segòn; ell s'estava á la seva capella acostumada, escoltant «en tota l'atenció ben desperta y l'espirit ben reconcentrat», segons encàrrech especialíssim del mestre Nin; de dalt del chor, com una ruxada tranquila devegades, devegades impetuosa, que s'arrossegava pel paviment enllosat, sense casi fê soroll, que á lo millor rebotava contra 'ls fexos de columnes y's desfeya com una cascada de perles á les rexes del altar majô, anaven cayent les notes d'un *Credo* que despertava emocions desconegudes al tendre cor de l'*infantillo*. Era la vehemencia, la impetuositat d'un amor no sols de caliu sino de flames actives, peró que no alarmava gens la virginal quietut de les passions encara no despertes; era la suavitat d'un místich arrobament que s'enduya l'ánima á regions seráfiques may ensomiades; era tota la vida, tota la literatura, tot lo cor transverberat de Santa Teresa de Jesús saltant des d'un chor de Catedral, escampantse baix les bóvedes magnífiques y trobant digne ressó dins d'un anima d'artiste, d'un humil *infantillo* que plorava d'emoció á una de les capelles laterals de la grandiosa Seu... ¡Que plorava!...

Estes dos soles paraules son un poema.

Lo *Credo* era composició d'un capellà, d'un dels més grans génits que ha tingut lo mon musical, de Tomás Lluís de Victoria; lo xiquet de deu anys que plorava sentinlto eczecutâ, lo protagoniste del fet, rigurosament históric, que constituiría una gloria indiscutible pera 'ls Bachs, Beethovens y Wagners, era 'l nostre paisá, lo mestre meritíssim D. Felip Pedrell, qui després havía d'axecâ lo grandiós monument, admiració de propis y extranys, per desgracia més dels segons que dels primês, *Opera Omnia* del gran místich Abulense.

VICENTS M.ª DE GIBERT

Barcelona.

La «Glosa». (1)

«En una vall del Pirineu molt alta,
un estiu la vegí per primer côp;
no la vegí sinó després molt veure-la,
perquè té la bellesa molt recòndita,
com la viola qu'embalsama 'ls boscos.
Mes ara jo l'he feta rosa vera
del meu jardí, y a més ha estat fruytosa.» (2)

Així conegué'l poeta la poesia, no la poesia de fàcil diletantisme, frèvola y esterior, mes la Poesia per excel-lència : «Hi hà paraules que duen un cant a les entranyes, perquè neixen en la palpitació rítmica del Univers. Sols el poble ignoscent pot dir-les, y els poetes redir-les ab ignoscència més intensa y major cant : ab llum més reveladora, perquè 'l poeta es l'home més ignoscent y més sabi de la terra. (3)»

Aquesta *Ars Poetica* tant simplificadora y ensemps tant comprensiva engendrà la *Glosa*, poema d'un vident que, en una síntesi de genial violència, ha sapigut maridar en el moment sempre fugitiu del present, el passat ab l'esdevenidor. Mes, a la perla de la poesia li calia l'or puríssim de la música.

«Els poemes épichs y les llegendes mitológiques dels grechs eran

(1) Glosa. *Festival jubilar pera l'inauguració del Palau del «Orfeó Català».* Poesia de J. Maragall. Música pera soli, chor, orquesta, arpes, orgue y carillon, de Felip Pedrell.
(2) Maragall. *Enllà.*
(3) Maragall. *Elogi de la paraula.*

cantadas pels rapsodes ab un acompanyament instrumental, o ab un preludi instrumental, interludis y postludis, o en forma de recitats; les obres de Pindar, d'Anacreon, de Safo se cantaven, y les tragèdies del període d'eflorescència eran una combinació d'art poètich, mímica y música. (1)»

Ab més raó la *Glosa* que, malgrat sa limitada estensió, participa de la poesia lírica, de l'epopeia, de la llegenda y del drama, havia de tenir son complement musical. La necessitat d'aquest complement se fa palès ab les paraules següents de Wagner, aplicades per ell especialment al teatre:

«No poguí menys de reconèixer que les diferents arts isolades, cultivades separadament, per molt amunt que'ls grans genis haguessin portat llur poder d'espressió, no podien, sense caure novament en la rudesa primitiva y corrompre's fatalment, substituir de cap manera l'art d'una trascendencia ilimitada resultant de llur unió. Apoiant-me en la autoritat dels crítichs més eminents y especialment en les investigacions de Lessing sobre els límits de la pintura y de la poesia, vaig trobar que cada art tendeix a una estenció infinida de sa potència, que aquesta tendència el condueix finalment a son límit, y que aquest límit no's pot saltar sense córrer el perill de caure en lo incomprensible, en la estravagància y en l'absurditat. Arribat a n-aquest punt, vaig veure clarament que cada art, axís que toca a sos límits, vol donar la má a l'art més próxim; y vaig seguir aquesta tendència en cada art particular. Creguí que podria demostrar-la de la manera més frapant en les relacions entre la poesia y la música, sobre tot devant de la importància extraordinària que ha prés la música moderna. Axís buscava la manera de representar-me l'obra d'art que deu abraçar totes les arts particulars y fer-les cooperar a l'acció complerta (2).»

Sols un músich de poderoses ales y esguard penetrant podía volar serenament per les enlairades regions del poeta. El poeta es tant excels, que fàcilment podía reproduir-se l'aventura de Icarus; mes al mestre Pedrell li fou dat córrer els rischs de l'empresa sense caure de dalt dels núvols. Sos anys li han comunicat gran esperiència y autoritat, son esperit inquiet l'ha dotat d'una raríssima riquesa de coneixements, y en son cor sempre jove hi alena un

(1) Dr. Riemann. *Catecisme d'Història de la Música.*
(2) Wagner, 1850.

delit extraordinari que molts artistes de la nostra generació voldríen possehir. Aquêts factors harmònicament combinats, donen a la música del mestre un carácter esclusivament personal y un sabor fort y sencer. Fidel a ses teoríes defensades ab tant calor, sa manera de fer consisteix en una ingerència de les tonalitats y dels ritmes mitg-evals y de la música popular en l'espaiós ambient de la música moderna. Música d'erudit, si 's vol, però mai música morta; la documentació, per dir-ho axís, está posada sempre al servei de l'imaginació y de l'inspiració viventes. Potser aquesta escola artística desconcerti y deixi frets a molts que sols busquen el delitós pessigolleix de l'orella o la sensació violenta però superficial de tantes obres modernes; mes per força produeix fonda impressió en els qui saben que «no es pas l'armonía de fòra la desitjable, sinó la de dintre (1).» Certament en la *Glosa* ha alcansat el mestre Pedrell el perfet equilibri y compenetració dels elements constitutius de son istil, y la perfecta adaptació y fusió d'aquest ab la lletra que l'inspirava. Abans d'obrir l'hermosa partició qu'ens confirmará la justesa d'aquestes afirmacions, observem com la *Glosa* y el *Prólech dels Pirineus*, una y altre glorificacions de nostra rassa, no s'assemblen gens; son dos obres perfectament distintes ab llur vida y fisonomía propies. Volía pit, després d'haver compost una obra de tant gran volada y de tant alta significació com el dit *Prólech*, empendre una segona d'assunto análeg. Qualsevol bard hauría pulsat en sa lira les mateixes cordes que la primera volta. No axís mestre Pedrell; son amor a la terra li inspira sempre nous cants; sa inspiració es prou fresca y feconda pera trobar cada cop novells accents. Una tercera invocació als Pirineus qu'ens oferís el dia de demá, ab tota seguretat fòra per nosaltres un nou motiu de sorpresa y meravella.

L'anomenada «Festa jubilar» se divideix en cinch parts : Invocació, Cançons y Dança, Col-loqui de la Princesa y 'l Trobador, Complanta del Chorifeu, y la Simfonia de les Montanyes; mes pot dirse que l'obra está feta ab un sol bloch de pedra.

La Invocació comença ab unes estranyes successions armòniques de la fusta que anuncien quelcom de misteriós, y inmediatament els violins y les violes ataquen el tema que jo anomeno de

(1) Maragall. *Elogi de la paraula.*

l'*anhel*, frase que 's va repetint cada vegada un tò més amunt, es a dir, ab major insistència, fins esclatar en una llarga tinguda de dominant, que coincideix ab l'entrada del Chorifeu, el qual comensa la narració sobre 'l meteix motiu. Dit motiu no ha sigut concebut a l'etzar : ell té 'l seu simbolisme; ens dona un sentiment d'inquietut, de desitg; es el pressentiment d'una gran cosa que vindrà, encara no ben definida y per això meteix més anhelada. Forma contrast ab altres motius que segueixen, més calmats, més serens, y es l'encarregat de recordarnos que 'ls temps cantats pel poeta no són una ficció sense significat, sino que enclouen una gran trascendència que hem de desitjar coneixer.

Aquest estat de frisança s'interromp un moment, deixantse sentir al lluny un cant tot ple de l'anyorament de les montanyes :

«Aquelles montanyes — que tant altes són,
me priven de veure — mos amors on són.»

Es una melodia encisadora sostinguda per l'armonia de les quatre trompes, a les quals s'uneixen els oboes y fagots per a fer sentir mellor l'enllaçament d'acords diatònichs que produeix una cadència més sencera que les del artificial modo menor modern!

Ve l'escena de la cort del reialme de Navarra, y aquí 'l musich, ab una gran sobrietat de medis, té una potencia d'evocació sorprenenta : es una pàgina genial. La forma no pot esser més senzilla : una dança enquadrada per dues cançons. La melodia se va descapdellant sempre nova, fresca y ben nostra. ¡Quants voldríen possehir el secret d'aquella riquesa melòdica, beguda en les fonts mes regalades!

La primera cançó se compòn d'una serie de períodes que comensen moguts, mes aviat s'aturen y fineixen sota un calderó; els canta 'l chor y són acompanyats solament per la corda y lleugerament apoiats per la fusta al bell punt que moren.

La Dança es una curiosa superposició armònica sobre un baix que no cambia : es un poch pesanta y solemnial. «Plena encara del ritme de la dança», diu el poema referintse a la princesa graciosa. La dança se va esvahint y sols queda en l'aire el darrer sò d'una flauta.

Llavors ve la segona cançó qu'es un deliciós diàlech entre N'Agnès y 'l chor, format ab frases separades per petits silencis.

L'intervenció d'aquestes hesitacions que semblen parar un instant el curs de la melodía, queda claríssimament esplicada per les

següents paraules d'en Maragall : «¿No heu sentit mai els enamorats com parlen? Semblen uns encantats que no saben lo que 's diuen. *Fan un parlar trencat* entre la llum abundant de les mirades y la plenitut del pit bategant(1).» No podien parlar altrament la Princesa y 'l Trobador.

Torna 'l tema primer, y 'l Trobador meteix diu el cant de les montanyes; y després d'un moment en que tot sembla esborrar-se, comensa el dolcíssim col-loqui acompanyat pels instruments de corda ab sordina; la seva melodia fonamental està inspirada ab el *sò* d'una poesía del Trobador Marcabrú del sigle XII.

Més endevant s'hi barregen cançons sentides al lluny, y per moments exaltantse un poch el Trobador, apareix novament el tema primer, el qual troba son complement y solució en un crescendo apoteósich que glosa les paraules :

«El reialme pirenenc
fòra la flor dels reialmes.»

Després d'una represa del cant de les montanyes, de sobte,

«Yo no sé com, però un vent de profecía
corre sobre eixos monts d'ací y d'allà» ;

y un nou ambient musical anima l'obra, introduint-se un tema les primeres notes del qual ab salt descendent de quarta característich, repetides ab insisténcia, tenen quelcom d'hieràtich.

El Chorifeu se redreça ab veu majestuosa, però sos accents se fan més tendres quan enumera els pobles que son germans :

«Vosaltres els del mar cap a Baiona,
vosaltres els de Pau y d'Argelès,»

y crida als catalans «que a l'altra mar són junts», mentres el chor s'introdueix ab un bell moviment ascendent y creixent.

Ve la Simfonia de les montanyes :

«Pareixerà l'amor, damunt la cordillera,
sos raigs resplandiràn en la blavô,
y la que fou barrera
serà 'l trono reial de l'unïó.»

El Chorifeu insisteix en son tema típich, y el chor va responent : diría 's el compliment d'un ritu religiós. Llavors va fentse gra-

(1) Maragall. *Elogi de la paraula.*

dualment un crescendo grandiós, impossible de descriure, però inesborrable en la memoria dels qui hem tingut la ditxa de sentir aquesta obra capdal; tots els elements s'uneixen : les veus robustes, l'esclat de l'orquesta, el ressó de les campanes, els acords de l'orga, per cantar la darrera vegada ab una espléndida armonía y una grandíssima força d'espressió :

«Aquelles montanyes — que tant altes són,
me priven de veure — mos amors on són.

y les afirmacions terminals del metall omplen el cor de confiansa y serenitat.

J. JOAQUÍN NIN

Bruselas.

Vida y gloria.

Si la veneración y gratitud que un precursor de la fuerza de Pedrell merece, pudiera verterse en el molde de una simple frase, sería ésta la más bella que pluma humana hubiese escrito. Si la admiración que la labor de Pedrell, hombre y músico, inspira, pudiera condensarse en unas líneas, de inverosímil riqueza de expresión serían éstas, y sobrenatural la elocuencia del que las concibiera...

La vida de Pedrell, la tarea admirable, enorme, que con la voluntad inquebrantable de un héroe antiguo lleva cumplida este hombre fuerte, gran convencido, merecen consagraciones que sólo póstumas glorias le concederán...

Pero harto bello, harto glorioso y satisfactorio ha de resultar para Pedrell el homenaje de gratitud artística y social que sus admiradores contemporáneos le ofrecen. Generalmente, la multitud entona cantos de gloria cuando el genio que los inspiró ya no existe; generalmente, la Fama sólo cubre de flores los cadáveres de aquellos que con la luz de su intelecto guiaron á los hombres; generalmente al incienso de la consagración se mezclan llantos y crespones, porque ésta es la condición humana...

Y éste debe ser el mayor orgullo de Pedrell; y ésta será, quizá, su primera y muy legítima vanidad : la de haber burlado los límites del tiempo, de lo convencional, de lo establecido, de lo que sólo mantiene una absurda rutina; la de haberse elevado, por su mo-

destia, por su trabajo y por su fervor, hasta las regiones donde el laurel se inclina espontáneamente para ceñir las frentes nobles, y donde el incienso más puro sube, generosamente, sin la inconsciente solicitud de los monacillos...

¡Que hasta él suba también nuestro hosanna!... ¡Vida y Gloria!...

JOSÉ J. LANDERER.

Tortosa.

El criterio del arte musical consiste en la perfección con que el artista evoca la idea que se propone definir, y en tal concepto, Pedrell, que se ha inspirado en este criterio durante una labor meritísima de ocho lustros, merece figurar al lado de los músicos más cumplidos, y su nombre pasar á la posteridad con el de los grandes maestros contemporáneos.

GREGORI M.ª SUÑOL, O. S. B.
Montserrat.

Font de Bellesa.

Al volguer cumplir la honrosa comanda que en la amabla i immerescuda lletra de convit se'm feia per a pendre part en l'homenatge al mestre Pedrell, testimoniantli axis la nostra admiració, i donantli, com diríem, pública abraçada d'amic, me vingué a la memoria el record d'un d'aquells ratos feliços en els que, coincidint amb ell en uns metexos sentiments, i obeint a idéntics ideals, conversávem en el sí de l'amistat sobre diversos punts de l'art sublim que atreia totes les nostres aficions.

Referiré breu i senzillament nostra conversa am la metexa parla que la tinguérem, sense altra pretensió que deduirne un dels mérits que fan honor al qui avui es tan justament obsequiat.

L'ideal.

Era cap al mes de Març de 1904 quan am l'aimat Mestre, i tot encoratjantme ell per a que publiqués ben aviat lo meu *Método de canto gregoriano según la Escuela de Solesmes*, ne eczaminávem els capítols en que s'hi tracta del ritme i s'hi donen les regles práctiques de interpretació.

Al veure el mestre Pedrell les transcripcions gregorianes en notació musical moderna que jo hi proposava, assenyalanthi els matiços de eczecució am la termenelogía llatina treta dels codecs gre-

gorians de la etat mitja, i fenthi veure la oportunitat de usarla en tota mena de música litúrgica, me digué entussiasmat: «*Molt bé, axó es lo que ha d'esser; a cada ú lo seu; jo també soc partidari de aquexa reforma, també la he proposada en los meus escrits, i la practico en les transcripcions antigues i en les obres modernes*».

Coincidíem, doncs, en un punt de la restauració musical litúrgica, que té mes transcendencia de la que al primer colp de vista pot semblar.

Gloria es del mestre Pedrell haver sigut el primer qui en la música moderna litúrgica ha tornat cap a la gráfica rítmica antigua, que venía a dir, si ja més clarament no ho hagués manifestat, que l'ideal i suprem model de la música religiosa moderna ha d'esser la melodía gregoriana en la seva etat més florexenta.

Des de aleshores la hem vista empleada aquella gráfica pe'ls nostres músics; i a fè que moltes vegades hi hem trovat en les llurs composicions quelcom mes que un simple modo de vestirles, hi hem sentit ensemps l'exquisida flaira de la modalitat i ritme gregorians.

L'estudi i us de aquella forma externa cridará nostra atenció cap a les riqueses interiors de la cançó litúrgica per excel-lencia.

Per la forma externa...

¿No tractèm i'ns esforcèm per a deslliurar la música religiosa moderna de tota influencia profana? ¿No trevallèm per a tornarli son verdader carácter, i fer que tota ella respire arreu lo suau aroma de l'encens?

Comencèm, doncs, per ficsarnos en lo que primer pot impresionar nostra vista, que axó será, sens dupte, el primer pas pera fernos nostra la rica dèu de inspiració que s'hi amaga en la música gregoriana; per allí, tal volta, entrará de piè en nostre esperit la mágica alenada de la musa litúrgica, que si en altre temps no solzament se mostrava benéfica per a la pregaria dels fidels reunits en lo temple, si no que, extenent lo seu influcse fora de les basíliques, donava naxença a la música popular religiosa; també avui comunicará benévola a nostra música moderna nou esperit i mes originalitat.

Les indicacions rítmiques poden reduirse a les de carácter general de la peça, i les assenyalaríem am *Lentus* (poc a poc), *Ferven-*

ter (moderat), *Celer* (mogut), etc.; les modificacions parcials, i seríen *Tenete* (retard), *celeriter* (mogut), *citíssime* (mes mogut), *ad tempus* (al temps primer), etc.; o bè les que afecten a la intensitat, per eczemple *fortiter* (fort), *suaviter* (dolç), *augendo* (crexent), *minuendo* (disminuint), etc.

Per a més conexement i ampliació de aquesta termenelogía exposaré les *lletres sangalianes* dels codecs gregorians del segle IX, i després les anomenades *messines*; aquestes últimes, de la escola de Metz, i les primeres, de la escola de Sant Gall.

Dexades les que's referexen al ordre purament melódic que no tindríen tant d'interés per a la práctica i que mes aviat corresponen a trevalls paleográfics de restitució melódica, mirèm les que's referexen al ritme.

Son les següentes:

t	*Trahere o tenere*	=	*retard*
x	*Exspectare*	=	*pausa ó retard de la última nota*
m	*Mediocriter*	=	*moderat*, si va sola aquesta lletra
c	*Celeriter*	=	*1*, *animat.*
	»	=	*2*, equivalent en alguns cassos a un *ad tempus*, si ve després d'un retard, axís com el becuadro destruex l'efecte del bemoll.
	»	=	*3*, advertex *que no parèm* en llocs ont, o per el text, o per la música, podria semblar que hi estaria bé un retard.
st	*Statim*	=	*sense parar* i equivalent al *celeriter*.
f	*Cum fragore*	=	*fort.*
k	*Clange*	=	»
b, v	*Bene, valde*	=	se junta al *tenete* i al *celeriter* indicant *molt retard* i *molt animat.*
m	*Mediocriter*	=	si se junta axís *cm* o *tm* vol *temperar l'efecte* de la *c* i de la *t.*

Encara que ordinariament aquexes lletres no afecten mes que a una sola nota o grupo, se prolonga lo seu efecte escribint

c ———————— i t ————————

Cõ.	*Coniungatur*	=	*lligat.*
Len.	*Leniter*	=	*amb dolçura, delicadesa.*
Moll.	*Molliter*	=	
Fid.	*Fideliter*	=	*amb eczactitut, justesa.*
Perf.	*Perfecte*	=	

No parlèm ara dels diversos signes, a més de les lletres, que per a indicar el ritme usen los manuscrits gregorians de la escola de Sant Gall.

Les lletres rítmiques *messines* son :

t	*Tenete*	=	*retard*
a	*Augete*	=	»
c	*Celeriter*	=	ordinariament té 'l matex sentit que la lletra següenta :
n	*Naturaliter*	=	equival al segon i tercer sentit que hem donat a la *c* sangaliana.

A voltes la *c* messina vol significar que un signe de doble duració no ha de tenir tot lo seu valor, perque s'usa com transportat i fora del seu cas propi i en axó hi ha una mica de diferencia am la *c* sangaliana.

Ben poca cosa n'hauríem tret si amb axó sol ens contentéssem. Tot lo mes hauríem arrivat a-n-alló de «*a cada ú lo seu*», reclamant la superioritat de aquella termenelogía sobre la de qualsevol altra llengua en les composicions litúrgiques.

Lo que n'hem de deduirne es lo molt desarrollat que estava ja en lo segle IX el sentit estétic, i, per lo tant, la perfecció interna de la melodía gregoriana, suprèm model de la música religiosa.

Cap a la inspiració...

Si la forma externa de la melodía gregoriana en la seva etat d'or es encara prou ufanosa que 'm poguem cullir algunes floretes pera

adornar la nostra música litúrgica d'avuy, ja no cal dir quina serà la virtut de la saba interior que la nodrex, i si permeterà la resistencia de l'arrel trasplantarne algún esquex pera donar bellesa i varietat al jardí de la música moderna.

Crec amb fermesa que 'l principi vital de la melodía gregoriana. o sia 'l ritme, juntament amb la modalitat, la elegancia de formes i la expressió poden interessar de veres l'estudi dels moderns compositors.

Es ben cert que si 's tracta de fer música polifónica en l'eczacte sentit de la paraula, ja sabem ont hem d'anar; quins han d'esser los nostres mestres, quines obres hem d'estudiar i analisar pera conexer els procediments amb que arrivaren a fer peces verament insuperables en lo seu genre.

Mes si tractèm, con sembla avui mes necessari, de trevallar per arrivar a obtenir dins dels termes mes ortodoxes de la liturgia una *música moderna*, i, tractantse de la de casa, *catalana*, es certissim que no ho assolirèm sense acudir a dos fonts inestroncables de inspiració, com son el cant gregoriá i 'l cant popular, pero tenint entès, segons el meu sentir, que ha d'esser el primer el qui ens ha de assenyalar en cada cas la música popular que pot ajudarnos per aquest fi.

En el ritme...

¡Quina flexibilitat mes encisadora!

Per poc que 'ns hi ficsem en aquell caminar tan noble i elegant, tant natural i sense gens d'encarcarament, trovarèm mes que may pesantes i fexugues les cadenes d'una *quadratura* sense raó d'esser, que jo 'n diría la mes ominosa de les lleis que priven la espontánea i natural manifestació del sentit estètic.

Aquella admirable i variada proporció amb que's desarrotllen les diverses parts d'una frase gregoriana, ens dona idea de la veritable llivertat artística que reclamèm; perque, fundantse en principis d'ordre natural, tot se mou dins del mes rigorós equilibri, obtenint, com a consecuencia, la mes perfecta unitat de pensament dins de la mes variada expressió de formes, ideal sublim de bellesa, principi de estètica immutable.

Cambiemlos aquells moiments, *ordenemlos*, que diría algú, i aleshores, si 'l sentit ritmic l'hem educat a la faisó gregoriana, posantlo

en contacte amb aquesta música nodridora de la finesa artística la mes exquisida, experimentarèm una sensació tant contraria i desagradable, que amb alló sol compendrèm si aquell ritme tenía raó d'esser, i si pot presentarse encara avui, després de tants segles y després de tants avenços de l'art, com a font de bellesa per a nostres compositors.

Es un ritme natural, senzill i sense violencies; pero artístic, al metex temps, elegant i tant enérgic, que penetra en l'ánima i la convenç. Suaument se mou, i amb una puresa tota angelical atrau los nostres cors i se 'ls emporta cap a la regió de l'infinit fins a juntarlos amb El qui es la metexa Bellesa Increada.

En la modalitat...

La música gregoriana es franca, serena i casta; i com que diu sempre la veritat, parla també sempre sense ficsions al cor de l'home, savéntseli acomodar am noblesa i sense rebaxarse.

Lo seu accent jamai se doblega cap al sensualisme; i si les primeres vegades d'escoltarlo pot semblar aspre i dur a nostres oidos, es perque la música moderna parlava tot sovint un llenguatge afeminat, vuit de sentit i sense convicció.

La música gregoriana no ha cantat jamai mes que per a Deu; per axó les seves modulacions son mes pures que les aigues gemades que escampen arreu la riquesa de l'inspiració. Si les conduim cap a la nostra música moderna li donarán el segell del misticisme mes enlairat, i sos temes tant originals i frescos la transportarán a un ambent que tant com será de temps mes antics, tant la fará mes placenta i moderna.

Si 'ns-e semblen ja gastades nostres dos úniques modalitats, allí en la melodía gregoriana hi trovarèm una font inestroncable de riquesa melòdica, fórmules tan cadencioses i ben trovades, que si les estudièm com es degut, i procurèm no fe-ls-hi perdre son verdader caràcter, ens donarán idees pera noves creacions artístiques, al volguerles revestir d'un trajo armònic que 'ls hi sigue acomodat.

Inspirantnos en el ritme i modalitat del cant gregoriá estèm segurs de que nostra música sent i parla dins de la mes pura ortodoxia de l'art religiós.

Quan la música moderna s'haja saturat de aquella vida, i's

mogue amb aquell ritme, se li haurá obert pera 'l seu avenç un nou camp hont hi podrá cullir les mes exquisides flors d'un modernisme musical llegítim i ben entès.

En la elegancia de formes...

Una música que parla tant sincerament, que camina amb tanta finesa i dignitat, deu tenir per força un modo de presentarse noble i elegant.

Sab acomodarse, sab còm ha de tractar al seu company el text a qui interpreta i traduex en lo seu llenguatge, pero mai la veurem rebaxarse condescendint en formes que a-n-algú podrán semblar molt propies, però que ella, amb plè conexement de la seva missió litúrgica, sab que no deu emplear.

Aquest metex conexement fa que emplee una gran diversitat de formes, totes prou elegantes i en conformitat amb les diferentes funcions i aspecte de la liturgia, presentant axis una remarcable riquesa de vestits, que poden servir de patró y model a nostres musics per a les llurs composicions religioses.

Sempre 's compenetra íntimament amb el text a qui servex i de qui 's fa dòcil comentarista; i sense dexar mai de respectarlo en la seva constitució tònica i gramatical, sab ferse 'l seu al metex temps, i acomodarlo sense violencia a diverses formes rítmiques que manté intransigent en força de l'armonía y unitat del conjunt.

Te formes senzilles, quasi completamente silábiques, pera les antífones de l'Ofici; formes un xic mes adornades per els introits i comunions, i per a la salmodia que 'ls seguex i amb la que antiguament alternaven; sab fer gala de la seva magnificencia en els alleluias, graduals, responsos i ofertoris, veritables *cantus amoris*, en els que hi intercala, dexantse portar del seu entusiasme, llarcs vocalisos, que venen a esser com *solos* del mes perfecte dels instruments; i trova formes populars per els cants en que hi deuen pendre part tots los fidels, com son els salms, les respostes als ministres de l'altar, l'ordinari de la missa, etc.

En unes accentúa lleugerament les principals paraules del text, interposanthi petites cadencies que treguen la monotonía del recitat sostingut en la metexa corda; en altres adorna les cadencies donant axís a la frase un sentiment musical mes desarrollat; pero

sempre ho fa amb delicadesa i bon gust sense dexarse caure en lo vulgar, ni arrivar mai a lo ridícol.

I en la expressió...

El cant gregoriá s'ha format al escalf de la pietat cristiana pera donar forma externa mes solemne als sentiments de adoració, lloança i gratitut envers el Creador.

Sigue lo que's vulga dels temps prehistorics de aquexa música, es evident que alguna cosa li román encara del entusiasme i unció amb que els primitius cristians en les llurs reunions cantaven la paraula de Deu, i que per axò, sens dupte, la Iglesia la ha considerada sempre com l'ideal de la expressió mística i litúrgica, preferintla a tota altra, i recomanantla encara avui amb força insistencia a n-els fidels.

No es la expressió individual lo que en ella s'hi percebex : es la expressió colectiva, que interpreta el *cor unum et anima una* que en esperit formen tots els cristians.

Axis també no hi hem de buscar ordinariament en ella la expressió del sentit individual de cada paraula, o la expressió dramática, sino mes aviat la expressió del sentit general de la frase, lo qual correspon amb mes propietat al esperit de la oració colectiva en la Iglesia.

La expressió gregoriana fuig de tot allò que'ns pot distraure, o que pot rompre la unió mística dels fidels; i per axò es senzilla, recull l'esperit, i dexa mes saludables efectes en la ànima, que aquella còmica interpretació de les paraules que a voltes veiem en la música de nostres dies, i que el públic poc format en els principis artístics i litúrgics califica de *música expressiva.*

No necessita el cant gregoriá d'aquestos ridícols recursos pera expressar en la deguda forma el sentit del text.

Los qui conexen una mica 'l seu repertori antic saben perfectament si amb lo seu ritme, modalitat i diverses formes litúrgiques ha produit peces verament inspirades, senzillament expressives, i en les que, sense oferir gaires pretensions, el text hi resalta amb tota la força de la seva significació.

Quand aplica una matexa melodia a textes diferents, lo qual a-n-algú podria semblar pobresa artística, pero que'ns-e seria fàcil demostrar que en qualsevol art no sempre la repetició de una for-

ma o tipo vol significar insuficiencia, en aquexos casos el cant gregoriá ho fa amb un gust, cuidado i abundancia de recursos que haurán de reconexer los qui ho eczaminen degudament una mica.

Escullex primer la forma que a-n-el sentit general del text, o a la relació literaria o a certes consideracions místiques, etc..., puga convenir mellor; i aleshores la modifica, la retoca i transporta de tal manera que'n resulta una *centonisació* tan ben feta, que a voltes pot arrivarse a duptar per a quin dels dos textes fou composta primariament. A-n-axò arriva la riquesa dels seus recursos rítmics, com son les adicions, supressions, contraccions i altres, que li donen una gran varietat de expressió, fins en aquells cassos en que, com hem dit, a textes diferents acomoda el matex fondo melòdic.

Un cant que axis veiem completament desarrollat en la seva gráfica expressiva, i tant plè de vida en la seva constitució interna, no solzament deu merexer respecte i preferencia, sino que també ha d'interessar el nostre estudi, aprofitantnos de la rica *Font de bellesa* que'ns oferex pera la música religiosa moderna en el ritme, en la modalitat, en la elegancia de formes i en la expressió.

FÉLIX ORTIZ Y SAN PELAYO

Azpeitia.

Pedrell.

Regla segura es para conocer el valimiento de un hombre, fijarse en la importancia de cuantos le censuran y combaten. Porque á medida que el genio asciende por sobre el nivel común de los demás, los pretendientes á que la fama les inmortalice luchan con lícitas é ilícitas armas, muchas veces, para que nadie remonte nivel superior del que ellos ocupan.

Dentro del campo artístico español, pocos han sido tan discutidos como Pedrell, á pocos se les ha rodeado de atmósfera tan asfixiante como al maestro tortosino.

Pero Pedrell ha surgido con propia luz intelectiva, imaginativa y de sabiduría, á pesar de los grandes obstáculos que en su ascensión encontró, porque tiene todo lo que el mundo exige á cuantos ha de calificar de *genios*.

A nadie y jamás se le ocurrió pintar á la gloria en un precioso y perfumado valle de fácil acceso. Antes al contrario, todos la colocaron en la cumbre de altísima montaña de laderas escarpadísimas tupidas de zarzales, que gironean las vestimentas de los que intentan llegar á la meta y desalentados regresan al llano; y son poquísimos los que llegan á sumergirse en las purezas del ambiente que en aquella altura se goza. Contados son los que ven su venerable cabeza aureolada por las rosadas claridades de la fama, en las cumbres inmarcesibles de lo indiscutible.

De ahí que el triunfo suponga lucha, y lucha tanto más acerba y dolorosa cuanto mayor sea la victoria alcanzada.

Y el triunfo de Pedrell es muy grande y decisivo. Porque ha luchado mucho, ha luchado bien y con heroica constancia, en un campo erizado de dificultades, cual es el campo artístico español, donde una maravilla de los propios es una trivialidad, y extranjeras trivialidades imponderables maravillas.

Conocí á Pedrell por sus obras. Al encariñarme con éstas, con él me encariñaba. Cuanto más las estudiaba, más quería al autor. Parecíame que era mi maestro, el que me enseñó á gozar del arte inefable de los sonidos. Y como á tal veneraba y amaba, sin haberle visto jamás sino oído en sus obras.

Lejos de mi idolatrada patria, soñando siempre con ella, henchido de ese acrisolado patriotismo que sólo se concibe y siente cuando se es mecido por el recuerdo en un mar de dulces añoranzas, quiso la Providencia, pusiese, lo único que poseo, mi acrisolada voluntad, no por dar á conocer que ya era conocido, sino por popularizar el nombre del artista español que tanto me había interesado. No sé si con ello pude influir en que Pedrell fuera á la gran metrópoli de Sud-América á poner en escena, en su primer coliseo, la incomparable obra *Los Pirineos*; pero lo que sí sé, es que fué inmenso mi gozo al estrechar la venerable mano que tantas bellezas musicales y literarias había escrito, é indecible la fruición con que vi sus obras y la satisfacción, rayana en orgullo, que sentí al oirme llamar amigo por persona tan discutida y ya de tan indiscutible valía.

Allí, como hijo que se inunda en mar de satisfacciones al ver la glorificación del padre, asistí, casi enajenado, á aquella especie de apoteosis que se tributó al maestro Pedrell, al esclarecido hijo de Tortosa, que luchando con tesón poco imitado, descubrió al mundo los tesoros escondidos de los grandes maestros españoles, sepultados bajo montañas formadas por el polvo del olvido; al inspiradísimo compositor que supo dar forma ideal á la canción del Bardo de los Pirineos, propiedad característica á la canción de Rayo de Luna y soberana majestad al coro aleluyático del final del prólogo de obra tan trascendental.

Allí, en el Teatro Colón de Buenos Aires, pude gustar con emocionante silencio los acentos lúgubres de una de las marchas fúnebres más fúnebres que mis oídos han percibido jamás, de corte tan clásico como teatral; y pude también deleitarme con los acen-

tos melódicos más delicados de una dama que, arrobado el corazón, prorrumpe declarando que está enamorada.

Pero la amplitud y complejidad del talento de Pedrell no sólo los vi limitados en el vasto campo de la literatura musical y de su inspiración melodramática; pues la música religiosa le es deudora de preciosas obras, donde los grandes conocimientos artísticos que atesora ha puesto con exacta justeza al servicio del culto divino, interpretando con maestría singular cuanto el Pontífice Pío X prescribiera en su Código Jurídico Musical, llegando á merecer que los críticos extranjeros le den el dictado de *sabio español.*

Si en algo pueden contribuir estas cuartillas, escritas al correr de la pluma, lejos de mis queridos libros y del preciado rincón desde donde miro á España con ansias fervorosas por su preponderancia en el campo del arte como en cuanto signifique ventura, vayan, benditas de Dios, á llevar con mi aplauso entusiasta el tributo mezquino de mi más grande admiración y cariño al benemérito español que ha tenido la suerte de triunfar en su propia patria, campo el más difícil para obtener triunfos luchando en buena lid.

HENRI COLLET, de la S. I. M
Burdeos.

Felipe Pedrell et la Musique espagnole moderne.

Lorsque mes recherches «musicologiques» m'appelèrent en Espagne, je me rendis naturellement auprès du maître Pedrell, que l'on me représentait comme le premier érudit espagnol. A vrai dire, j'ignorais alors que l'auteur de l'*Hispaniae Scholae* fût aussi un compositeur. J'avais bien entendu parler de ces fameuses *Pyrénées*, mais comme d'un essai isolé et sans grande portée. Je fis la connaissance du maître; je l'écoutai beaucoup; je lus ses partitions manuscrites ou imprimées, et j'en entendis quelques-unes; enfin mes études spéciales m'obligèrent à dépouiller son œuvre musicologique tout entier. Aujourd'hui ma conviction est faite : plus qu'un savant et qu'un critique, Pedrell est un artiste et un compositeur.

Oui, je ne crains pas de le dire : Pedrell fut «savant» *par nécessité*. Sa curiosité naturelle d'artiste lui permit de s'adapter sans trop de peine à ce rôle artificiel. Mais il en souffre. Ne me disait-il pas lui-même : «L'art musical ne m'a pas donné une *peseta*. En revanche la musicologie m'a laissé la vie.» Cette phrase, qui nous ferait sourire venant d'un Fétis ou d'un Hanslick, est poignante lorsqu'elle est dite par un Pedrell à celui qui connaît quelque peu ses œuvres. Je le répète : Pedrell est avant tout un «musicien», et son œuvre théorique elle-même le démontre à qui veut bien lire.

Quelle est donc la position de Pedrell dans la moderne renaissance musicale de l'Espagne?

Comme l'on devait s'y attendre, Pedrell pour les musiciens est un musicologue, et pour les musicologues un musicien. Et je dirai, en ma double qualité de musicien et de musicologue, que nul jugement n'est plus superficiel ni plus injuste. Pedrell est un de ces rares tempéraments multiformes que la musique a vu naître depuis Wagner. On devine l'étendue de ses connaissances et de ses affections lorsqu'on pénètre en sa jolie retraite de Barcelone, qui est un musée et une bibliothèque. Et son talent est celui d'un nouveau «tondichter». La plus belle œuvre de Pedrell n'est-elle pas la «Célestine», dont il est le poète-musicien?

Mais il y a plus. Pedrell est le doyen des musiciens espagnols modernes, et c'est là, à mon avis, son meilleur titre de gloire. Il a tracé la voie aux Albéniz, aux Vives, aux Pérez Casas, aux Falla, aux Millet, aux Granados. Il fut le Glinka d'une Koutschka espagnole, puisqu'il eut au moins cinq illustres élèves.

Peut-être maint jeune maître espagnol s'indignerait-il de reconnaître sa dette envers lui.

Mais les faits sont là : si la musique espagnole moderne existe(1), c'est grâce aux efforts répétés de Pedrell, aux luttes courageuses qu'il soutint avec la critique inepte, à l'enthousiasme illuminé qu'il sut communiquer à ses disciples, enfin à l'espoir que personnellement il eut toujours dans un relèvement possible de l'Espagne musicale.

A-t-on su reconnaître enfin les mérites de Pedrell? N'hésitons pas à dire que ses compatriotes se sont portés et se portent envers lui d'inqualifiable façon; mais ne nous en étonnons pas, puisque c'est la loi commune en Ibérie. Il n'est pas de pays plus triste à habiter pour un écrivain ou un artiste que la terre où Cervantès lui-même mourut pauvre. Les Espagnols ne savent pas consacrer leurs propres gloires. Ils mendient le jugement de l'étranger et s'y rangent ensuite aveuglément. Que tel publiciste allemand ou français s'exprime superficiellement mais avec éloge sur l'œuvre de Pedrell, et cet avis banal aura plus d'influence en Espagne que les études si documentées des PP. Uriarte et Otaño, ou de Luis Millet.

N'insistons pas, et revenons à l'œuvre de Pedrell. Elle est immense. Représentons-nous un instant l'état de la musique espagnole «lorsque le Maître vint» : la musique de chambre et la

(1) Cf. mes articles du S. I. M. de Mars et Septembre 1908.

musique symphonique étaient inconnues; la musique religieuse suivait la règle du théâtral et italianiste Eslava; la musique de théâtre n'était autre que celle de la «zarzuela», que les Espagnols croient être le genre national et traditionnel, mais qui n'a aucun point de contact avec la zarzuela primitive du XVIIe siècle, et nous apparaît comme l'«opera bufa» italienne du XVIIIe siècle, assimilée et décadente.

Telle était la triste situation de l'Espagne lorsque Pedrell entra en lice. Il fut au combat avec une foi d'apôtre, une ardeur exultante. Servie par une plume qui rappelle celle de notre Berlioz, sa pensée s'étendit peu à peu par toute l' Espagne, et envahit l'Amérique latine. Elle fut féconde. Si Pedrell ne s'intéressa pas lui-même à la musique pure, il la prêcha du moins à ses disciples préférés. Puis sa propagande en faveur d'une régénération de la musique d'Église, ainsi que toute son œuvre théorique firent éclore de beaux talents religieux et de sérieuses revues d'exégèse. Enfin — et nous touchons au point capital — Pedrell s'attaqua en personne à la reforme de l'art théâtral, et créa le drame lyrique espagnol en prenant pour base le folk-lore tant vanté par les célèbres PP. Arteaga et Eximeno. La brochure «Por nuestra música» est maintenant assez connue pour que nous nous dispensions d'en donner une analyse. Mais l'effet de cet opuscule fut foudroyant. Et que l'on ne croie pas que l'exemple donné par Pedrell en sa *Trilogie*, en son *Comte l'Arnau*, ou en sa *Glosa*, n'ait pas trouvé d'écho. Que l'on songe à l'exquise *Pepita Jimenez* d'Albeniz, à l'*Euda d' Uriach* de Vives, à l'*Acté* de Manén, au *Mirenchu* de Guridi, à l'*Emporium* de Morera, au génial *Final de Don Alvaro* de Conrado del Campo, à la *María del Carmen* de Granados et à la *Vida breve* de Manuel de Falla, dont les Parisiens attendent impatiemment la première représentation. Ne sont-ce pas là les effets diversement admirables du «Por nuestra música» de Pedrell?

Oui, l'œuvre elle-même du maître de Tortosa est féconde en enseignements. Plutôt que de Wagner, le procédé rappelait celui de Grieg ou de Rimsky. Les critiques ont pu, pour le besoin de la cause, baptiser parfois de *Tristan* espagnol la si curieuse *Célestina*. Aujourd'hui ce jeu devient grossier. Non! Pedrell ne relève point de Wagner : il n'a point le génie des développements et ne se soucie guère d'en avoir; il est plus harmoniste que contrepointiste, et par-dessus tout il goûte la mélodie et le rythme : mélodies et rythmes d'essence populaire, avec, respectivement, leur diversité

tonale et leur liberté de temps et de périodes. Le folk-lore espagnol est avant tout—à l'image des proses latines ou byzantines—une *déclamation*. Et voilà pourquoi, en appliquant les théories d'Arteaga, Pedrell réalisait sans effort le problème du drame lyrique espagnol, dont les habitués de la pauvre «zarzuela» croyaient l'existence à jamais impossible.

Certes, l'œuvre de Pedrell n'est pas parfaite.

Il en est de même de l'œuvre de tout précurseur. Elle est un peu hâtive. La facilité extraordinaire de l'auteur eût gagné à être surveillée de plus près. Mais telle que nous la possédons, elle apparaît bien vivante et robuste, saine et noble, un peu fruste et âpre par endroits, sympathique toujours. Elle représente un bel effort de la latinité musicale vers l'émancipation. Et je la crois aussi haute que ses parentes d'autres races : que l'œuvre d'un Grieg, d'un Gilson, d'un Smetana ou d'un Rimsky.

Que pourrons-nous désirer après cette constatation? Que l'Europe musicale cesse de croire à la décadence espagnole, qu'elle aime au contraire son évidente et belle renaissance, qu'elle en connaisse les premiers résultats et se préoccupe des magnifiques promesses. Et que dans ce mouvement de sympathie vers la patrie de Victoria, elle sache apprécier le labeur merveilleux du vieux maître Pedrell qui, là-bas, dans son petit «estudio» de la calle de Aragón à Barcelone, est encore obligé d'écrire des dictionnaires, de faire des traductions, et de composer des articles de magazine, alors qu'il a, nouveau Christophe Colomb, découvert un monde et donné à ses ingrats compatriotes la terre qui leur donnera la richesse et la gloire. Cependant, nous félicitons tous la petite ville de Tortosa qui a su enfin reconnaître le mérite de son illustre fils, et qui lui prépare un hommage touchant. Et maintenant attendons le geste des Madrilègnes.

DOM MAUR SABLAYROLLES, O. S. B.
San Pedro de Besalú (Gerona).

Une notation grégorienne espagnole.

Elle se trouve en Catalogne. Nous l'avons rencontrée sur nos pas dès le début de notre «iter hispanicum», auquel M. Pedrell a bien voulu s'intéresser vivement et, je dirais volontiers, prendre part en nous aidant de son expérience et en nous accompagnant partout de ses lettres de recommandation. Bien que nous ayons déjà parlé ailleurs de cette intéressante notation, nous croyons être particulièrement agréable à notre ami vénéré en la prenant pour thème de notre modeste collaboration au livre composé en son honneur. Elle nous offre l'avantage d'aborder un sujet qui non seulement est espagnol, mais encore appartient exclusivement à la province natale de l'illustre Maître.

Voici d'abord comment la notation catalane a été découverte.

C'était au moment où les moines de Solesmes entreprenaient leurs grands travaux préparatoires à l'Édition Vaticane des livres de chant dont le Souverain Pontife venait de leur confier la rédaction. Désireux de les aider, selon notre pouvoir, à se procurer les documents que cette grande œuvre réclamait, nous avions le bonheur d'envoyer à Dom Mocquereau le Kyriale de Vich, pendant que le distingué Maître de Chapelle de le cathédrale de Gérone, M. Rué, lui faisait parvenir, de son côté, des photographies du bel Antiphonaire de Saint-Félix de cette dernière ville.

Ces photographies de Vich et de Gérone furent pour Dom Mocquereau une agréable surprise. Elles le mirent, pour la seconde fois, en présence d'une notation neumatique qu'un manuscrit du

Tech (1) lui avait déjà révélée et qui, pour être semblable à toutes les écritures musicales de cette famille, n'en était pas moins distincte d'elles par des traits caractéristiques bien marqués. Pourquoi ces différences? Seraient-elles l'indice d'une notation régionale inconnue et partant oubliée dans la classification des manuscrits d'écriture neumatique?

Notre «iter hispanicum», entrepris sur ces entrefaites, sur la demande du directeur de la *Paléographie Musicale* et au nom du Saint-Siège, vint à propos répondre à ces questions.

La réponse fut la rencontre inespérée à Barcelone, à Urgel et à Lérida de nouveaux documents entièrement semblables à ceux de Vich et de Gérone. Le nombre, la dispersion et l'unanimité de ces documents rendaient, cette fois, toute hésitation impossible. Il était évident que l'on se trouvait devant une notation, non seulement régionale, mais encore exclusivement catalane. Les six villes susdites, qui par leur situation géographique des deux côtés des Pyrénées représentent la Catalogne entière, ne permettaient pas d'en douter. La suite du voyage acheva d'ailleurs de confirmer Dom Mocquereau dans cette conviction. Nous ne rencontrâmes plus, en effet, des vestiges de cette notation dans les autres contrées de l'Espagne. Elle finit à Lérida, sur les confins de la Catalogne et de l'Aragon, comme si une main invisible l'avait arrêtée là et qu'une voix impérieuse lui eût dit: «Tu n'iras pas plus loin.» Ce fait semble d'autant plus remarquable, qu'en 1137 la Catalogne et l'Aragon furent réunis sous un seul sceptre et qu'il eût été alors facile à l'écriture musicale catalane de franchir des frontières que la puissance de la Maison de Barcelone avait pour longtemps supprimées.

Nous ne saurions mieux maintenant faire connaître l'intéressante notation dont nous venons de raconter rapidement la découverte qu'en en donnant ici un spécimen au lecteur. Nous l'empruntons à un des types les plus parfaits de cette notation, qui est un Tonale des Archives de la Couronne d'Aragon de Barcelone. Nous l'avons rencontré, chose étrange, à la fin d'un manuscrit intitulé : C. 74, *Liber glossarum et etimologiarum*. Ce manuscrit provient de la célèbre abbaye Sainte-Marie de Ripoll.

(1) Le manuscrit du Tech, arrondissement de Céret, Pyrénées-Orientales, France, dont il est fait ici mention, fut prêté en 1880-91 à Dom Mocquereau par M. le curé du Tech. Il a été acheté depuis par la Bibliothèque Nationale de Paris.

L'impression qui se dégage tout d'abord de l'examen de cette notation, c'est son analogie manifeste avec la notation mozarabe. Ne croirait-on pas avoir sous les yeux une des planches visigothiques publiées par Riaño dans son ouvrage *Critical and Bibliographical Notes on Early Spanish Music?* On comprend que Villanueva, frappé le premier de cette ressemblance, ait pu écrire au sujet de l'antiphonaire de Gérone : «Tal es un trozo de antifonario á principios del siglo XII, con las notas de música semejantes á las mozárabes, sin rastro de claves ni rayas.» (1)

Cinq signes distinctifs sont, à notre connaissance, communs aux deux notations espagnoles : le scandicus ɟ, le climacus ꝭ ꝭ, le torculus ꝗ, le torculus resupinus ꝗ et le pes subipunctis ꝭ.

La forme ɟ du scandicus diffère sensiblement des formes ordinaires de ce neume. Tandis que dans celles-ci les éléments constitutifs du scandicus sont disjoints, dans celle-là ils sont fondus en un seul signe. Le point de départ de ce scandicus est le podatus mozarabe ⋎ dont on n'a fait que prolonger la virga sous un autre angle.

Les formes ꝭ ꝭ du climacus résultent également de la réunion des éléments de ce neume en un seul signe. Les punctum suspendus à la virga sont unis et échelonnés entre eux comme les gradins d'une échelle, d'où le nom de climacus.

La forme ꝗ du torculus n'est pas moins curieuse que celle du scandicus. Elle ressemble à un *8* ou à un θ. Si étrange qu'elle soit, cette forme du torculus s'explique très bien : elle provient des formes ordinaires dont on a relié les points extrêmes.

La forme ꝗ non moins remarquable du torculus resupinus dérive de la précédente. On a prolongé à droite le deuxième punctum de celle-ci et on a ajouté une seconde virga correspondant à la quatrième note de groupe. La ligne 18 de notre fac-simile contient deux torculus resupinus de cette forme. Ce sont deux torculus suivis de l'oriscus



Gloria

On sait à ce propos que les manuscrits écrivent de cette manière ɲ le torculus resupinus, même quand sa quatrième note est à l'unisson de la troisième. La virga qui dans ce cas représente l'oriscus,

(1) *Viaje literario* : t. XIV, p. 141.

n'est-elle pas l'indice que la note précédente lui est inférieure et que l'oriscus doit se faire entendre sur le degré supérieur de celle-ci? (Voir la belle étude de Dom Mocquereau sur l'apostropha-oriscus, au chapitre X, IIe partie, de son savant ouvrage *Le Nombre Musical Grégorien*.)

Enfin la forme du podatus subipunctis rappelle entièrement celle du climacus. Elle n'en diffère que par l'angle de départ formé par l'union du punctum, première note, et de la virga, deuxième note de ce podatus.

Des traits d'analogie si prononcés entre la notation mozarabe et la notation catalane devraient naturellement amener à conclure à l'influence de la première sur la seconde, s'il n'était avéré que ces signes neumatiques ne leur appartiennent pas exclusivement. On les trouve, en effet, dans d'autres notations, en Italie notamment. Ce serait donc téméraire que de vouloir faire dériver uniquement de la notation mozarabe des formes neumatiques que la notation catalane a peut-être empruntées avec elle à une autre source. Les circonstances de temps et de lieu au milieu desquelles la notation catalane s'est formée semblent favoriser cependant la première hypothèse.

Circonstances de temps. C'est au moment où le nord de l'Espagne abandonnait la liturgie mozarabe pour adopter la romaine, que les notateurs catalans ont écrit leurs manuscrits. On sait que cette révolution liturgique s'est faite dans le courant du XIe siècle. Or, les manuscrits de notation catalane remontent précisément à cette époque. Ils datent du XIe siècle ou au plus tard du commencement du XIIe.

Circonstances de lieu. Elles sont trop connues pour que nous en parlions. Nous ferons seulement remarquer que les manuscrits visigothiques, les seuls en usage en Espagne avant la réforme grégorienne, n'ayant pas dû être vraisemblablement emportés tous en un jour par le courant réformateur, il devait en rester encore assez en Catalogne quand les copistes catalans écrivaient leur notation pour qu'ils s'en soient inspirés.

Si les neumes du C. 74 de Barcelone cités plus haut n'appartiennent pas originairement à la notation catalane, il en est un qui lui revient en propre, c'est le *quilisma*. Le quilisma catalan se distingue de celui des autres notations neumatiques par sa forme, qui est celle d'un podatus dont le pied ondulé ou accent grave est long et épais. Dom Mocquereau, qui le premier l'a reconnu et signalé, en a don-

né quelques exemples empruntés à l'antiphonaire de Gérone, dans sa savante étude de la *Rassegna Gregoriana* sur la *Tradition rythmique à propos du quilisma* (Année 1906, col. 240-241). «La note qui précède immédiatement le quilisma catalan et le quilisma lui-même ne font qu'un seul signe... D'où il suit que la dernière note du groupe précédent, quel qu'il soit, en est toujours détachée.»

Telle est, dans ses traits principaux, la notation que notre «iter hispanicum» a retirée de la poussière des bibliothèques et remise au grand jour. A dire vrai, elle a peu de chose qui lui soit propre. Elle tient à la fois de la notation mozarabe et des autres notations neumatiques. Mais comme des sœurs qui se ressemblent sans se confondre, elle garde sa physionomie particulière au milieu des notations avec lesquelles elle partage les traits d'une commune parenté.

La notation catalane constitue encore ce fait excessivement curieux d'une notation neumatique en plein milieu aquitain. Elle apparaît là, isolée et perdue entre les manuscrits de notation aquitaine. Les deux notations se trouvent même côte à côte dans un manuscrit, le cod. CXI de Vich. Le Kyriale, qui y est répété deux fois, est noté dans chacune d'elles. Le seul titre d'être neumatique dans un pays où la notation aquitaine a prédominé suffirait donc à rendre la notation catalane remarquable, si elle n'avait de plus le privilège exclusif d'être, depuis la réforme liturgique du XI[e] siècle, la seule notation *grégorienne espagnole.*

Sa découverte, au début de notre chemin, fut pour nous une joie et un encouragement : une joie, parce qu'elle nous permettait d'offrir à la Catalogne et à l'Espagne un témoignage de reconnaissance digne de l'accueil que nous en avions reçu; un encouragement, parce qu'elle nous récompensait de nos premiers labeurs et nous faisait entrevoir les fruits que les Bénédictins de Solesmes pourraient retirer d'un voyage que nous avions entrepris pour eux et pour l'Église qu'ils voulaient servir.

ENRIQUE SEBASTIÁN BESORA

Secretario del Ayuntamiento de Tortosa.

Pedrell y Tortosa.

La actitud de los hijos esclarecidos de los pueblos, con respecto á éstos, puede afectar una de las dos formas siguientes : ó bien estas figuras insignes, conservando vivo el amor á su ciudad natal, no lo han demostrado en modo alguno ó únicamente por declaraciones platónicas, aparatosas, que, en el fondo, acaso sólo encubran un olvido hacia la ciudad cuyo recuerdo se desvanece lentamente á impulsos de la lucha, la gloria, las amarguras y los placeres que rodean al hombre eminente; ó, por el contrario, ese cariño por la tierra nativa no sólo está en los labios ó, aun encontrándose en el corazón, no se limita á simples expresiones de cariño, sino que van robustecidas con actos convincentes, con pruebas notorias de desprendimiento y abnegación.

Para dicha de Tortosa Felipe Pedrell pertenece al segundo grupo, al de los sinceros, al de los buenos y desinteresados.

El insigne Maestro no se contenta con rendir culto á Tortosa en sus conversaciones y en sus escritos; hace mucho más, ya que en todas ocasiones, teniendo en la mente la grandeza de aquélla, procura aumentar su importancia y distinción y recientemente ha hecho gallardo alarde del amor que siente por su ciudad.

No hace mucho, circuló por la prensa la noticia de que nuestro Pedrell había hecho al Museo-Biblioteca de Tortosa un importante donativo de libros y otros objetos; ensalzóse el acto por todos, pero como en mi concepto esa generosidad vale mucho, creo rendir mo-

desto homenaje al genial compositor dando cuenta de lo realizado por él y de la importancia que tiene para la ciudad del Ebro.

Lo que ha hecho Pedrell por Tortosa : Pedrell entrega al Museo-Biblioteca, las obras y objetos de la biblioteca de su propiedad, consistentes en las partituras y manuscritos originales de todas sus obras; los libros y obras de música de su uso particular, así los dedicados y enriquecidos con valiosos autógrafos, como los generales no dedicados; el interesante epistolario de sus relaciones artísticas y los manuscritos de obras de otros autores; los retratos al óleo, grabados ó en fotografía, suyos y de otras personalidades, y los diplomas, coronas, etc., etc.

Estos preciosos objetos los irá remitiendo D. Felipe Pedrell al Museo, en vida suya, á medida que pueda desprenderse de ellos, pues la labor prodigiosa é increíble que realiza nuestro ilustre paisano, requiere el estudio y consulta continua de buena parte del material de investigación. Pasada su vida (y ojalá se la conceda Dios tan larga como su patria necesita y sus amigos ansían), la heredera del Maestro entregará el resto de las existencias todavía no remitidas.

Lo donado constituirá una sección independiente del Museo de Tortosa, con su catálogo especial, que figurará también en el general; sección que llevará el nombre de *Legado Pedrell.*

Los objetos entregados lo son única y exclusivamente para que permanezcan y se custodien en el Museo-Biblioteca, facilitándose al público para su consulta y estudio, sin que nunca, ni por ningún título, á excepción del caso que se dirá, puedan extraerse, venderse, cederse, permutarse ni prestarse.

El Ayuntamiento y una Junta autónoma que se crea, vienen obligados á cuidar de la conservación del donativo, y para los fines de vulgarización podrán publicar obras inéditas del fondo, ya por sí ó mediante contrato con editores, percibiendo además los derechos de representación, de ejecución ó de reproducción de las obras que sean libres y de propiedad del donante, de reedición de las ya publicadas una vez pasada la vida del autor y de su heredera universal su hija D.ª Carmen Pedrell Domingo, que mientras viva será considerada como propietaria de aquéllas y podrá extraerlas temporalmente del Museo-Biblioteca para su representación ó ejecución, así como las que de acuerdo con la Junta convenga editar ó reeditar para los fines de vulgarización.

Pasada la vida de Pedrell y de su hija, todo el capital que deven-

gue la propiedad de las obras del fondo del legado, por uno ú otros conceptos, será administrado por la Junta autónoma, que destinará tres cuartas partes de los beneficios obtenidos á la vulgarización de las obras del Maestro, por medio de representaciones, ejecuciones en conciertos, ediciones y reediciones ó de cuantos medios considere oportunos al efecto; y la cuarta parte restante á un asilo benéfico local á elección de la Junta.

Esta «Junta autónoma de custodia, vulgarización y administración del fondo Legado Pedrell», se compondrá del Alcalde de Tortosa, Presidente, el Maestro de Capilla y el Organista de la Catedral de Tortosa, el Director del actual «Orfeó Tortosí», ó en su defecto el representante de una colectividad cultural similar; un abogado elegido entre los del Colegio de Tortosa, á título de asesor, y el Director archivero del propio Museo, que ejercerá de Secretario de la Junta.

Si por cualquier contingencia el Museo-Biblioteca llegara á desaparecer, todo el fondo del Legado Pedrell se depositará en el archivo municipal, encargándose de su custodia, conservación y administración el propio Municipio, nombrando al efecto una Junta de su seno con los mismos derechos y obligaciones administrativas que la Junta autónoma.

Esto es lo que el Maestro eminente, el tortosino ilustre, ha hecho por su ciudad, amada siempre entrañablemente, con cariño que ni el tiempo ni la distancia ni la gloria consiguen entibiar.

Veamos ahora la

Importancia del legado : En el Museo de Tortosa, gracias al desprendimiento del Maestro, tendremos íntegramente, por una parte todas las obras literarias y musicales de Pedrell, pues el Ayuntamiento adquirirá las escasísimas de que no puede aquél disponer por no poseerlas; además de un buen número de libros y partituras de autores eminentes.

No es mi objeto decir ahora lo que representa Pedrell en la música española, en la mundial; sus investigaciones histórico-musicales son de valía tan extraordinaria, que bastaría haber mostrado á la admiración de sus contemporáneos las preciosas obras de Cabezón, «composiciones sublimes, como dice nuestro paisano, engendradas «en el gemido y el llanto; el genio de un hombre que ha gozado «de la visión de la eterna y nunca gustada belleza», para hacerle acreedor á la gratitud grandísima que debe la humanidad á sus bienhechores, que en una ú otra esfera han hecho obra intensa,

grande y desinteresada á costa de desgarrar su alma y sufrir estoicamente amarguras sin cuento, que sólo los espíritus superiores, *los llamados*, pueden sobrellevar.

Si el solo título indicado sobra para colocar la personalidad de Pedrell entre los primeros, ¿cómo ensalzarle lo suficiente, si pensamos que es el autor de la hermosa partitura de *Los Pirineos*, cuyo estreno, en opinión de Mitjana, ha señalado una fecha gloriosa en la historia del drama lírico español, pues comprendiendo desde mucho tiempo la verdad de la frase de Eximeno «sobre la base del canto popular debe construir cada pueblo su sistema artístico», en *Los Pirineos* utiliza todo lo que constituye la esencia musical de nuestra patria, siendo el grandioso drama la piedra fundamental de la nueva escuela musical española?

Además de *Los Pirineos*, para loar los cuales precisaría un abultado volumen, ha producido Pedrell *La Celestina*, obra que el crítico francés Camilo Bellaigue (recuérdese que nuestros vecinos no pecan en sus juicios de benévolos con los españoles), califica como la más original y más admirable, quizá, después del *Boris Godounow*, que desde los tiempos ya lejanos de Falstaff nos haya venido del extranjero, exponiendo el siguiente lisonjero juicio:

«Puramente nacional por el asunto y el texto literario, *La Ce-* «*lestina* lo es por la música con una pureza igual. Los sonidos, «como las palabras, todo es español en ellos; más de una España «se encumbra y se reconoce. La España del pueblo, primero; la de «las canciones arabes ó semiarabes; otra, después, menos instin- «tiva y más sabia, aquella en que los maestros de la gran época, «de la época sagrada, los polifonistas del siglo XVI formaron el ge- «nio y disciplinaron los cantos. En fin, sobre todo este pasado, el «presente ha puesto su contribución; pero para consagrarlo, no «para abolirlo. En la inspiración moderna palpita el hálito de to- «das las edades, de todas las almas musicales.»

Acaso no sean los transcritos los elogios más entusiastas á la obra sin par del Maestro; pero cito tales textos con objeto de dar á conocer, aun en insignificante reflejo, la valía de la personalidad de Pedrell como compositor inspiradísimo y creador de esa ópera española que tantas veces se ha creído constituída y que no ha surgido de manera evidente é indiscutible hasta que la ha producido el talento poderoso del maestro tortosino.

D. Cristóbal Taltabull, en una notable conferencia dada en la «Asociación Catalana de Estudiantes», decía:

«Todos saben la magna obra realizada por Pedrell ordenando «las obras de Victoria, sus tratados musicales, sus averiguaciones «folk-lóricas; mas la mayor parte de sus contemporáneos ignora «el caudal de música compuesta por el sabio Maestro, sobresalien- «do, como la más importante, la tragicomedia lírica *La Celestina*.»

El Sr. Taltabull, al expresar que todos saben la labor literaria de Pedrell, se refería sin duda á sus oyentes, ya que por desdicha nuestra existen muchos, demasiados, de los apellidados intelectuales, desconocedores de los primores, de las bellezas literarias que han salido de la pluma de Pedrell; y digo que no las conocen, por que no he de ofender á personas de cultura, suponiendo que, sabedoras de la valía del gran maestro, han consentido que éste sufriera tantas ingratitudes, quebrantos y envidias, sin salir virilmente á su defensa.

Ha sido la labor de Pedrell tan prodigiosa, tan enorme, que bien creo se puede decir que es admirable é increíble; para convencerse de ello basta ojear la última obra literaria del Maestro, *Jornadas de arte* (libro interesantísimo, lleno de amenidad y enseñanzas), en la que en forma galana se reseñan los trabajos hechos hasta 1891. Desde esta fecha hasta el día, la actividad ha sido mayor si cabe; no pudiendo dejar de hacer mención de una obra, de importancia grandísima, publicada en 1909; me refiero al *Catàlec de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona,* con notas históricas, biográficas y críticas, transcripciones en notación moderna de los principales motivos musicales y facsímiles de los documentos más importantes para la Bibliografía española.

Sobre esta obra, dice el P. Otaño:

«Estos dos hermosos volúmenes (los de la obra de que se trata), «prueban una vez más la inmensa y portentosa laboriosidad, ta- «lento y paciencia benedictina del ilustre maestro Pedrell. Es de «ver, en ellos, una copia asombrosa de datos curiosísimos, desco- «nocidos todavía para la inmensa mayoría de los músicos españoles, «una rehabilitación histórica de primer orden y una contribución «á la gran obra de composición bibliográfica cuya necesidad tanto «se siente en España.»

Esta obra, en concepto del erudito jesuita, es necesaria al bibliófilo y al musicólogo, añadiendo que: «un monumento de esta ín- «dole honra á la nación y pone muy elevado el nombre de la dig- «nísima corporación que lo ha promovido, y el talento, el estudio, «y la virilidad del que lo ha levantado».

Dato que pregona la inaudita laboriosidad y el talento de Pedrell: el Catálogo formado, como se ha dicho, por dos volúmenes, que suman en total más de 700 páginas, fué escrito en poco más de ocho meses, plazo cortísimo si se observa los centenares de obras que fué preciso leer, repasar, compulsar y copiar, para dar fin á esta notable y preciada joya de bibliografía musical.

Pues, bien; las obras todas, producto de la mágica labor, se custodiarán cuidadosamente en el Museo-Biblioteca á disposición gratuita de cuantos gusten estudiar; pobres y ricos, chicos y grandes, podrán consultarlas, saborear sus bellezas, utilizar las enseñanzas que en las páginas de los libros y de las partituras se encuentran; depurar su gusto musical y artístico; fortalecer su voluntad y sus aficiones al calor de los entusiasmos, de la inspiración, de la ciencia del maestro, que si hoy es admirado y ensalzado por todos los que conocen su producción, de aquí á unos años, cuando los gustos imperantes se hayan puesto en condición de apreciar debidamente la obra de Pedrell, el frenesí de las multitudes y el estudio de los cultos pondrán en lugar debido al ilustre tortosino Felipe Pedrell. ¡Amargura de los genios! Se adelantan á su tiempo y no son comprendidos más que cuando sus preciosas vidas ya se han extinguido.

Pero Pedrell no se contenta con legar á Tortosa el riquísimo tesoro de sus obras; el amor á la cultura y á su divulgación, le lleva á entregar también su valiosísima biblioteca, formada por ejemplares seleccionados y notables, como que ha intervenido el buen gusto y claro criterio del Maestro.

Todas las obras y partituras han contribuído de algún modo, en poco ó en mucho, á determinar la producción pedrelliana y como no puede ser completo el conocimiento de un hombre notable, bajo cualquier aspecto, si desconocemos las condiciones de su tiempo y de su trabajo, las fuentes de conocimiento de que se valió, todos los factores, en suma, que han determinado la aparición de la obra de arte en su espléndida belleza, de ahí que estudiando los libros, las obras musicales que Pedrell ha tenido á su vista, aparecerá completa su personalidad, rica en talentos y en exquisitos primores no bien comprendidos todavía.

Además, con el estudio de las obras del maestro tortosino, que en sí encierra y resume período importantísimo de la Historia de la Música, tanto por sus trabajos de investigación como por los de composición, la cultura musical se ha de extender prodigiosamente, sobre todo si se publican, en revistas ó periódicos, trabajos sobre

aquel material valioso nunca bastante comentado, analizado y estudiado.

La concentración en el Museo de todas las obras de Pedrell, nos mostrará á éste en toda su magnífica grandeza, y, como dice Carlyle: «no es posible fijar la consideración en un grande hombre, «aun que lo hagamos de un modo imperfecto, sin que de ello be«neficie nuestra alma. El grande hombre es foco de vívida luz, «manantial en cuya margen nos extasiamos, claridad que disipa «las sombras del mundo, no á modo de lámpara refulgente, sino «como luminaria natural resplandeciendo como don celeste; es una «cascada fúlgida, abundante, en íntima y nativa originalidad, no«bleza, virilidad, á cuyo contacto no hay alma que deje de sentirse «en su elemento».

Este párrafo del ilustre escocés parece escrito para retratar al maestro tortosino, que mediante sus producciones dejará sentir esa bienechora influencia propia del grande hombre.

Mas quien ha de conseguir beneficios sin cuento es la ciudad de Tortosa, celosa guardadora del tesoro que ha de atraer legiones no sólo de entusiastas y fervientes admiradores del Maestro, sino de todos los amantes de los estudios musicales, ya que no es posible trabajo alguno sobre esa bella esfera de conocimientos sin encontrarnos con la huella del genio de Pedrell como compositor, escritor y folk-lorista musical.

Dos efectos principales tendrá el funcionamiento de la Sección Pedrell, en nuestro Museo-Biblioteca, una vez publicado y circulado el catálogo de la misma: atracción de eruditos, de músicos entusiastas del Maestro y divulgación del nombre de nuestra ciudad por los centros más cultos de España y del extranjero.

Si la Junta autónoma que se crea, con el celo y entusiasmo que indudablemente ha de demostrar, se preocupa en dar á conocer por medio de conciertos y representaciones la música del Maestro, y Tortosa presta toda su atención á estas fiestas, las cultiva y ensalza, no hay duda que nuestra ciudad se convertirá, con el tiempo, en el Bayreuth español, donde tendrá su templo el Wagner catalán, que en nada cede al alemán y como él ha tenido que sufrir un verdadero calvario hasta llegar al pináculo de su gloria; y el Rhin, poético río, animado por el genio de Wagner, no es superior á *Los Pirineos*, ese gigante digno de la colosal inspiración de Felipe Pedrell, que, buen tortosino, no dejará de encomiar á nuestro río, al Ebro encantador y bello como el alemán.

Merece tanto el insigne tortosino, que la pluma no se cansaría de escribir; pero recordando que esas pobres líneas han de publicarse en un libro y el espacio falta, he de decir únicamente que la Sección Pedrell llamará á Tortosa numerosos turistas é investigadores; que los estudios musicales encontrarán ambiente adecuado en nuestra ciudad, pues, el «Orfeó Tortosí» sabe cumplir con su deber; que el solar de Pedrell será conocido y visitado con ventajas inmensas para Tortosa; que aquí podrá crearse una escuela de música pedrelliana para propagarla y vulgarizarla, y en una palabra, gracias al donativo, dejará de ser Tortosa lugarón histórico que, cual las ancianas que consuelan los fríos días de la vejez, narrando sus quereres juveniles y las frescas ilusiones de la primavera de su vida, recuerda las épocas más felices del pasado, haciendo llevaderos los días grises y tristones de un presente falto de grandes ideales, entusiasmos y voluntades.

Gracias á Pedrell, la ciudad del Ebro se convertirá en un intenso centro de cultura musical, que irradiará esplendorosa por todo el orbe el arte inimitable del Maestro.

Véase si Felipe Pedrell es digno, no sólo del homenaje que se le prepara, sino del homenaje supremo, el que ha de agradecer más el alma noble, buena y delicada del Maestro : el cariño, el amor inmenso de cada uno de los tortosinos por su Pedrell querido; el legítimo orgullo de una ciudad por el hijo predilecto que tanto la ennoblece, distingue y eleva.

Septiembre de 1911.

HUGO RIEMANN

Leipzig.

Giebt es Doppel-Harmonien?

Der Meister, zu dessen Ehrung die folgenden Zeilen einen kleinen Beitrag bilden wollen, hat allezeit einem gesunden Fortschritte gehuldigt, ohne sich mit der Formempfindlichkeit zu befreunden, welche hypermoderne Streben auf ihn Schild gestrichen haben. Ich hoffe daher, dafs meine kleinen Ausführungen ihm nicht unsympathisch sein werden.

Wer die Entwickelung meiner Harmonie-Lehrmethode seit ihren ersten Anfängen (in meiner Dissertation 1873) einer genauen Prüfung unterzieht, wird bemerken, dafs ich anfänglich — in Erklärung und Bezifferung — Bildungen als möglich annahm, in welchen zwei oder gar drei Harmonien gleichzeitig vertreten wären, z. B. in Amoll c e gis als Zusammenklang von 1 und 3 der Dominante (e^{+}) mit I und III der Tonika (°e) oder gis h || d f als Zusammenklang von 3 und 5 der Dominante mit III und V der Subdominante (°a), Anschauungsweisen, die aus Moritz Hauptmanns System herstammen.

Erst durch verschärfte Opposition gegen die verwirrenden Versuche, den Mollakkord als aus Elementen mehrerer Durakkorde zusammengesetz zu erklären (Helmholtz, Hostinsky), wurde ich allmählich zu der Erkenntnis gedrängt, dafs es eine Coordination mehrerer Klangvorstellungen nicht giebt, nicht geben kann und zwar nicht nur im Bereiche der Consonanz sondern auch in dem

der Dissonanz. Dafs eine Consonanz-Empfindung nicht zustande kommen kann, wenn man in a c e Teile des Adur-Akkords (a und e), Cdur-Akkords (c und e) und Fdur-Akkords (a und c) verbunden sieht (mit Hostinsky), bestreitet wohl heute kaum mehr ein denkender Musiker.

Arthur von Öttingen hat bereits aufgedeckt, dafs der Durakkord im Mollsinne und der Mollakkord im Dursinne Dissonanzen sind, d. h., dafs ein a c e in Cdur darum nicht vollkommen konsonant wirken kann, weil es eine Mischung von Elementen der Tonika mit solchen der Subdominante vorstellt.

Drückt man derartige Sachverhalte mit den Zeichen meiner seit 1893 durchgeführten Funktionsbezeichnung aus, so ergeben sich selbst für die streng tonale Harmonik eine Reihe von Doppelfunktionen, nämlich für Cdur:

$$\not{5})\quad f\,a\,c\,e\,g = \substack{T\\S},\quad f\,a\,c\,e = \substack{T^{\not 5}\\S},\quad a\,c\,e\,g = \substack{T\\\not S},\quad a\,c\,e = \substack{T^{\not 5}\\\not S}$$

$$c\,e\,g\,h\,d = \substack{D\\T},\quad c\,e\,g\,h = \substack{D^{\not 5}\\T},\quad e\,g\,h\,d = \substack{D\\\not T},\quad e\,g\,h = \substack{D^{\not 5}\\\not T}$$

$$\not{3})\quad g\,h\,d\,f\,a\,c = \substack{D\\S},\quad g\,h\,d\,f\,a = \substack{S^{\not 5}\\D},\quad h\,d\,f\,a = \substack{S^{\not 5}\\\not D}$$

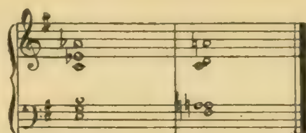
$$d\,f\,a\,c = \substack{\not D^{\not 3}\\S},\quad d\,f\,a = \substack{\not D^{\not 3}\\S^{\not 5}},\quad h\,d\,f = \substack{\not D^{\not 5}\\S_{\not 3}}\ \text{u. s. w.}$$

$$g\,h\,d\,f\,a\,c\,e = \substack{T\\S\\D},\quad f\,a\,c\,e\,g\,h\,d = \substack{D\\T\\S},\quad c\,e\,g\,h\,d\,f\,a = \substack{S\\D\\T}\ \text{u. s. f.}$$

daher aber lange Reihe weiterer, die sich nach Generalbafsrezept in übereinandergepackten Terzen darstellen lassen, wie

$$a\,c\,|\,d\,g\,h = \substack{D\\\not S},\quad \text{oder}\quad e\,g\,|\,a\,d\,f = \substack{D^{\not 3}\\S^{\not 5}\\\not T}\ \text{u. s. f.}$$

Natürlich kann man mit der Funktionsbezeichnung nicht nur diese, sondern auch allerlei Combinationen mit alterierten Tönen genau und bestimmt bezeichnen, z. B. e c f h dis a als Zugleichbestehen der Tonika ($T^{\ddagger}$), Subdominante ($S^{\ddagger}$) und Dominante ($\not{D}^{5}$). Ja man könnte noch viel weiter gehen und schliefslich auch in Gdur die Tonikaparallele (Tp, Emoll) mit dem Akkord der neapolitanischen Sexte ($\not{S}$, Asdur) kombinieren



Zu bezeichnen ist schliefslich alles, was überhaupt noch gehört werden kann und zwar ohne sonderliche Schwierigkeiten. Aber nicht darum handelt es sich, sondern vielmehr um die Frage:

Giebt es Doppelharmonien mit Coordination der zugleich erklingenden Harmonien, oder aber wird stets eine der vertretenen Harmonien als Kern, als die eigentlich funktionierende Harmonie verstanden, deren Konsonanz die übrigen Töne stören?

Ich habe mich, wie meine späteren harmonie-theoretischen Schriften aufweisen, zu diesen letzteren Überzeugungen durchgerungen und demgemäfs mein Bezifferungssystem ausgebaut. Ich habe auch gänzlich davon Abstand genommen, den oder die störenden Töne bezw. die Klänge, denen sie angehören, nach ihrer tonalen Funktion zu bezeichnen, sie vielmehr lediglich nach ihren Abständen von der Prim des den Kern bildenden Klanges charakterisiert. Als Wegweiser auf diesem Gebiete dient mir Rameaus feinsinnige Bemerkung (Traité, p. 97), welche für die richtige Beurteilung *dissonanter Akkorde* die Feststellung fordert, *welcher Ton oder welche Töne dissonieren.* Nur auf diesem Wege konnte ich zu der richtigen Aufstellung der «charakteristischen Dissonanzen» kommen (6 bei der S, 7 bei der D, VII bei der °S, VI bei der °D).

Freilich habe ich mir niemals verhehlt, dafs beim erstmaligen Hören eines Tonstücks Fälle eintreten, wo der Sinn einer mehrdeutigen Harmonie nicht sofort klar wird, vielmehr erst der Fortgang entscheidet, wie gehört werden mufs, z. B. beim Beginn eines Tonstücks mit einem verminderten Septimenakkord oder übermäfsigen Dreiklange, die ja bekanntlich stets einer ganzen Reihe von Tonarten angehören können, je nachdem sie geschrieben

werden. Aber diese Mehrdeutigkeit schwindet für denjenigen, der das Werk öfter gehört oder die Notierung vor Augen hat.

Auch bei enharmonischen Umdeutungen im Verlaufe eines Tonstücks kann man nicht eigentlich von einer Doppelbedeutung sondern nur von einer Umdeutung aus dem einen Sinne in den andern sprechen. Ähnlich verhält es sich aber mit allen Harmonien, nicht nur dissonanten sondern auch konsonanten. Auch hier ist bereits Rameau Pfadfinder und Wegweiser, z. B. mit seiner Erklärung der Terzverdoppelung in Trugschlüssen, wo er kurz und bündig die vermeintliche Terz als Grundton des in der Trugharmonie verhüllten Akkordes aufdeckt.

Ich könnte hier einfach schliefsen mit der kategorischen Erklärung, dafs auch gegenüber den allerneuesten Leistungen überkühner Akkordbaumeister mein theoretisches Gewissen vollständig berechtigt ist, da mein Bezeichnungssystem niemals versagt, wenigstens nicht für jeden beliebigen Einzelfall. Für gröfsere Zusammenhänge freilich wird es zu einem unbequemen Rechnungsrevisor, der alle Etatsüberschreitungen unerbittlich moniert und genau ziffernmäfsig feststellt. Was da dem Auffassungsvermögen zugemutet wird, bringt es allemal an den Tag.

Ich will aber denjenigen Freunden, die zugleich auch warme Verehrer der Musik Debussys, Rebikoffs, Rich.Straufs' und Max Regers sind, doch wenigstens andeuten, wie sich etwa eine Fortbildung meiner Funktionsbeziehung gestalten könnte, welche die neuerdings-brauchbare Neigung, Doppelklänge als solche zu bezeichnen, soweit berücksichtigt, als es ihr Verlängerung des Grundprinzips möglich ist, dafs in jedem Einzelfalle doch ein Dur- oder Mollakkord den die eigentliche Funktion bestimmenden Kern auch der extravagantesten Harmonie bildet.

Es kann in der Tat in manchen Fällen bequem sein, gehäuft auftretende die zentrale Harmonie störende Töne zu Klängen zusammenzufassen und als *störende Klänge* zu beziehen (mit Funktionsziele), statt jeden einzelnen Ton mit Zahlen für die Intervalle, die als Prim die zentrale Harmonie bildet.

Ich erfinde ad hoc das folgende Beispiel für Klavier, in welchem zunächst die Harmonien in der linken Hand (in arpeggierter Form) durch Wechsel-Harmonien der rechten Hand weiter umgetrieben sind, widerhin aber (Takt 4 ff.) eine zwar noch stärkere Komplikation durch einander widersprechende gleichzeitige Forthäufung der Harmonie in beiden Händen entsteht.



Dies Pröbchen ist ja recht genügend gesalzen, um allenfalls als Schlüssel für eine ganze Reihe von Dingen dienen zu können, die bei den allermodernsten vorkommen, dabei aber von so einfacher Logik, dafs es auch vor dem Richterstuhle konservativer Meister bestehen kann. Wems noch nicht schmackhaft genug ist, der mag sich allenfalls die Akkorde der linken Hand durch weitere Wechselharmonien verkrämen.



Das Beispiel lehrt jedenfalls, dafs es unter Umständen wesentlich einfacher ist, gehäufte fremde Töne zu Akkorden (Dur- oder Moll-akkorden) zusammenzufassen und deren Stellung zu der herrschenden Harmonie zu bestimmen. Damit wird's aber nicht an der Erkenntnis gerüttelt, dafs in zwei zugleich erklingenden Harmonien immer die eine Träger der Funktion ist und die andere nur ornamentales Beiwerk, sodafs von einer Gleichstellung beider nicht die Rede sein kann.

JOAN OLIVA Y MILÀ

Impressor y Bibliotecari.

Vilanova y Geltrú.

Ramón Lull.

Entre 'ls hermosos «escrits heortàstichs» que composen el present volum, n'hi hà un ont se comet la beneída indiscreció de revelar—¡oh admirat per admirable senyor Mestre Pedrell!—que, axís com en vostres *Pirineus* haveu aixecat un monument a la «Patria» y en vostra *Celestina* una ara a l'«Amor», penseu enaltir la «Fè» ab una tercera òpera, de la qual serà protagonista 'l colossal *Ramón Lull.*

Devotíssim del Doctor Iluminat, no per sa immensa sabiduría (que solament els savis poden capir), sinó per son cor excels sempre amant dels humils, vos prech qu'aculliu ab vostra característica indulgencia aquest extracte—fet a vostra intenció—del Pròlech del *Llibre de Santa María*, tornat a llegir en l'edició gòtica estampada a casa, l'any 1905, a despeses de l'honorable «Societat Catalana de Bibliòfils» de Barcelona :



Jeſus Christ : María.

María, Mare de Deu, Verge glorioſa, per entenció de vos loar, honrar, pregar e conéxer, comença queſt Libre, lo qual apellam, per voſtra amor,

Libre de Santa María.

¶ Del Prólech.

Queſtions, diffinitions, lauſors, oracions, entencions, ſon los fonaments de aquet Libre; ſon queſtions en eſt Libre per yntenció que donem art e manera de ſoldre queſtions e que hom puſque parlar de noſtra Dona Santa María ab uns e ab altres que ſien iluminats de les bondats, granees, beutats, pulcrituts que ſon en noſtra Dona Santa María. ¶ La intenció per que ſon diffinitions en eſt Libre, es per açó que per les diffinitions donem doctrina a ſoldre les queſtions, e a donar doctrina de loar e de pregar noſtra Dona, ſiguent la naturaleſa de las diffinicions dels comenſaments d'aqueſt Libre, los quals ſon trenta a ſignificança dels trenta diners dels quals fo venut noſtre Senyor Jeſuchriſt, fill de noſtra Dona; aqueſts trenta començaments ſon : bondat, graneſa, perſeverança, poder, ſavieſa, amor, virtut, veritat, gloria, gracia,

ſantitat, juſticia, miſericordia, beutat, virginitat, valor, humilitat, Dona, honrament, fe, eſperan-ça, continença, paciencia, pietat, conſolació, pobreſa, almoyna, obediencia, ajuda e alba...

Dues dones, Lausor y Oració, se troven en un camí, venint de dues ciutats diferentes, y conten que ni en l'una ni en l'altra han pogut conseguir que fecin a Santa María les alabances ni les pregaries que deuríen fèrseli : tothom prega per coses petites y ningú pensa en les grans. Y diu Oració :

¶ Lauſor amiga, jo anava a aquella ciutat d'on vos venits, e vos anats a aquella ciutat d'on yo vench; d'hon, ſegons que oig dir a vos, parme que no 'm cal anar a aquella ciutat d'on vos venits, car poch profit hi faria, pus que vos no li havets fet; car poch val oració a aquells que no ſaben ni volen loar noſtra Dona. Ne vos no us cal anar a aquella ciutat on anats, car jo 'n vench..... hanc puſque haver acabat d'ells com vullen pregar noſtra Dona de «comuna utilitat», ni de aquelles coſes que a lauſor, reverencia e honor ſe covenen de noſtra Dona.

Lausor y Oració, tot caminant per una selva, determinen retirarse en lloch despoblat, ja que res poden lograr en les ciutats, y troven una dona, Intenció, qui plorava per les meteixes causes. Lausor diu :

¶ En aquell temps que Roma ſenyoreiava tot lo món, amaven los Romans «comuna utilitat», e per ço Roma havía virtut com ſenyorejás tot lo món, lo qual poſſehi longament per ço que «comuna utilitat» amava, e tantoſt com aquella «comuna utilitat» fo diviſa, e los Romans ama-ren «ſpecifica utilitat», en axi que caſcú amá més lo propi que lo comú, a donchs Roma pardé la virtut, e fo en declinament: ah!, com eren aquells Ceſars e Romans nobles de coratge, e com havien nobles combatadors, dementre que «comuna utilitat» amaren; e com ſon dignes de eſſer loats en quant «comuna utilitat» amaren! On, ſi homens infaels que ells eren, e qui de noſtra Dona conexenſa ne amor no havien, eren tan alts de coratge, ¿qué no ſeria are an aqueſt temps ſi los Católichs en axi «comuna utilitat» amaven, e que per tot lo mon noſtra Dona et ſon Fill, que ella tant ama e per lo qual es tan amada, faeſſen amar e conéxer per tot lo món, e que los Romans foſſen en aquella ſenyoría que eſſer ſolien? ¶ Lauſor amiga, dix Oració, no cal que tragats exempli dels Romans de «comuna utilitat». Car, an aqueix temps en que ſom, ſon unes gents qui ſon apallats Tartres, los quals ha poch de temps que ſon venguts, e aquells comen-ſen a ſenyoreiar tot lo món, per ço car amen «comuna utilitat» de lur ſecta e manera, la qual han preſa a honor d'aquell loch d'on ſon exits; e dien que ells deuen ſenyorejar tot lo món, e ſon gent ſens fe e ſens ley, e no han ſciencia ni conexença de noſtra Dona e de Deu, per que es parill que no conquiren tots aquells qui «comuna utilitat» no amen....... ¶ Lauſor e Oració, dix En-tenció, naturalment «utilitat pública» es primera, e «utilitat ſpecifica» es derrera; e açó es per ço car en «pública utilitat» ha més de bondat e de granea e de virtut e compliment qu'en «es-pecifica». D'on, per rahó d'açó, «pública utilitat» eſtá en mi principalment, e «utilitat ſpecifica» ſecundariement. E car les gents fan açó de contrari, fan contra cors de natura e contra tot orde-nament, e fan contra mi, e açó es aquella rahó per que les gents deſtruen mi e ſi meteixes, e venen en decayment e en ma mort e en mon demnatge, per que no 'm maravell ſi los Romans ſon venguts en defalliment, car no amen més «utilitat pública» que «ſpecifica». E vos, Oració, dix Entenció, pregats noſtra Dona que 'ls Romans amen més les «utilitats públicas» que «speci-cas», car ſi ho feyen, tot lo món porien apoxtar a «pública utilitat», a lauſor de noſtra Dona, qui es «pública utilitat» a juſts e a pecadors.

Segueixen caminant les tres dones y troven una ermita y un ermità; l'er-

mita està dedicada a nostra Dona; l'ermità, home senzill, prega a nostra Dona, p. ex., que li faci trovar una gallina qu'ha perduda, o be que li curi un ca qu'un llop li ha nafrat...; aquest ermità fa de criat d'un altre ermità, llavors ausent, un sant home, molt savi, retirat del món, qui travalla corporal y espiritualment; quan se presenta, li pregunten les tres dones en qual intenció majorment pregava nostra Dona.

¶ Doncs, dix l'ermitá, yo son home qui longament he desirade «comuna utilitat», e he en molt treballat, e en molts lochs ne som estat, e si es que sia per mos pecats o per los pecats de les gents, hanch no he pogut acabar aquelles coses que he demanades per «pública utilitat», car quaix tots els homes qui són amen més lur «propria utilitat» que «comuna», per que per ço com ab les gents no pusch res acabar de ço que demán, som vengut en aquest loch fer penitencia de mos pecats, e pregar e loar nostra Dona, per dues entencions: la una es per ço com es deute e rahó de loar nostra Dona; l'altre, que per «pública utilitat» prech nostra Dona, car si ella no ajuda, tot lo món es perdut.

Les dones demanen al savi Ermità permís pera pregar juntes ab ell; l'Ermità les hi pregunta llurs noms, y, un cop coneguts, diu que si 'ls llurs noms corresponen a llurs paraules, qu'accepta llur companyía:

..... encare tornaría en lo món e aniría per les terres dient a uns y altres laor de nostra Dona. On sobre aquestes paraules, acort fo prés de tots quatre qui en aquell loch a ombra d'un bell arbre pres d'una clara fontana parlassen de nosttra Dona. E fo fet ordonament com ne parlassen segons los trenta comensaments d'est Libre, loant Lausor nostra Dona, e adorant Oració nostra Dona, e faent l'Ermitá questions a Lausor e a Oració, e recomptant Entenció exemplis per honor de nostra Dona.

Aquest es el final del Pròlech, y segueixen els trenta capítols, essent molt notables els exemples anecdòtichs que sovint cita Intenció, en els quals se revelen l'amor al prohisme desvalgut y les qualitats d'observació y de delicadesa del Doctor, no essent necessari encarir ni l'eloqüencia ni l'elevació que resplendeixen en els discursos dels altres tres personatges, que sempre parlen de conformitat ab llurs caràcters distintius.

Y acaba 'l Llibre aixís:

¶ Quant Lausor, Oració e l'Ermitá hagueren finides lurs paraules, segons los trenta capitols demunt dits, Lausor dix aquestes paraules: Vos, dona Oració e Entenció, e vos, senyor n'Ermitá, dix Lausor, havets oyda e entesa la manera que yo he tenguda en loar nostra Dona; be conech e atorch que yo no la he loada segons que a ella se cové; emperó yo he fet mon poder, e si mon poder fos una cosa mateixa ab ma volentat, aytant com es gran, aytant vol e desija lausor e honor de nostra Dona; e si yo per ventura he en res fallit en loar nostra Dona, penetmen. e sab Deus que no he errat de certa sciencia, e son aparellada que en rebre de vosaltres correcció o doctrina. Aquestes paraules mateixes digueren Oració, Entenció e l'Ermitá, e, aprés llurs paraules, hagueren acort que tornassen en lo món per honrar e amar e servir Deu e nostra Dona, e que tenguessen la manera que tenguda havien, e per tot lo món anassen Lausor loant, e pregant Oració, e recomptant Entenció, e feent l'Ermitá questions, e tot açó a gloria, e a honor, e a reverencia, e amor, e a membrança, e a conexença de nostre Senyor Jesuchrist e de nostra Dona Santa Maria.

¶ Deo gracias. Amen.

FRANCISCO MESTRE Y NOÉ

Tortosa.

L'Homenatge a Pedrell.

A les urtes vaig a escriure quelcom en honor del meu ilustre paisà y estimadíssim amich l'eminent mestre en Felip Pedrell. A les urtes he de ferho per dúes rahons de prou pès: l'estat actual dels meus ulls, impossibilitats pera la lectura, y la meva incompetencia en lo que fà referencia al Art Musical. ¡Sols els batechs d'un cor enamorat de tot lo propri y el recort de passades llegendes, poden esperonar mon cervell en un assumpte que jo estimo de dever y cortesía!

Pochs homes tenen tan merescuda aquesta glorificació, fita y fitol del monument que en l'avenir han d'alçar al gran Mestre les generacions que en la nostra ciutat succeeixin a la present. Pera aquelles, les obres del eximi musicòlech tortosí serviràn d'estudi pera llur perpetuació; pera la nostra, cal fer cosa distinta, ja que'l caliu d'odis y rancunies no s'ha apagat encara, ni es mort tampoch l'escursó que rosega el cor y la fama d'aquest artista extraordinari, admirat devotament en tots els indrets del món.

Perxò convé cercar en el gloriós acte del Homenatge tots els elements educatius desde'l més petit al més gran, a la fi de llegarlos a la posteritat. Pera'ls tècnichs, conservarem les seves produccions genials en un Museu especial; pera'ls cultes, els seus escrits eruditíssims, y pera'ls senzills, pera aqueixos sers que senten y no saben, la inscripció lapidaria encarregada de pregonar son nom y mostrar son retrat y l'actual manifestació d'un poble que, a semblansa dels grechs de l'antigor, ensenya en públich a sos fills a estimar y enaltir als grans patricis.

Heusaquí, al meu veure, la rahó del Homenatge al home-entranya del nostre Renaixement Musical.

El nostre tribut d'avuy no es una festa dedicada a honorar a un sabi, sinó'l començ d'una obra reparadora, qual corolari ha d'ésser ben aviat l'absoluta glorificació d'un geni que ab ses fulguracions fà reviure l'arqueología dels cants sagrats pera em-

motllarlos al sentiment contemporani, de la mateixa manera que la Iglesia, en sa naixensa, adoptava les cançons hebràiques, inspirades en l'Art musical dels grechs, qual influencia el propri Ambrós puntualisà de la manera següent: «Veyem còrrer com dos torrents y ajuntarse l'un ab l'altre 'ls elements de cant de la Palestina ab els de Grecia.»

En Pedrell, músich y compositor, crítich y arqueòlech, treu la pols milenaria dels arxius y en ses desquisicions arrenca les melodíes chorals que un jorn constituiren la diversitat de sentiments dels pobles.

Ell posa esment en tot, però ahont se'l veu volar com l'àliga, es en la «Música sacra», tant per la seva enlairada significació com per estar, desde'ls temps més foscos de la historia, íntimament lligada ab els Ritus del culte y ocupar lloch preferent en totes les mitologíes, en les quals trobem a un Orfeu que amanseix ab sa lira les feres; a Anfión que edifica ab ella 'ls murs de Tebas, y ab sos càntichs, com atrau Arión els delfins al voltant de son vaixell.

La «Música sacra», que tanta preponderancia havía alcançat en els albors y decurs de la Edat Mitjana, gracies al impuls que li donà Sant Ambrós al idear son bell y ben ordenat sistema musical; al noble esforç de Severí Boccio, al aixecar l'edifici musical religiós, en el que substituí les anotacions gregues per les llatines; y a la profitosa tasca del insigne Sant Gregori Magne, qui no s'acontentà solament en son admirable treball de recopilar les disperses melodíes dels diferents pobles del món, sinó que les transformà pera donar veritable sentiment espiritual al cant choral romà, en el que s'emmotlla'l «gregorià» o «plà», per considerarlo 'l més apropiat pera la «liturgia catòlica...», senyala 'l començ de la seva decadencia en el sigle XVI, després del apogeu conseguit per Palestrina, arribant en els últims anys del següent a un veritable estat d'abandó, malgrat els esforsos de Thomas Lluis de Victoria y del inspirat organista de Felip IV, Cabezón, qual esculptural música poliphònica avuy coneixem degut a la grandiosa edició feta pel mestre Pedrell, sapientíssim recopilador de dites obres.

Axís com l'arquitectura ogival caigué en el sigle XVI sota'l pes del Renaixement dels ordres arquitectònichs d'una època de corrupció, també la música sagrada se sostova y cau baix la influencia de la música moderna que invadeix el món ab aires y mescolanses gens adequades pera'l reculliment cristià.

Avuy, gracies als decrets de varis Concilis y al zel apostòlich

dels Papes Pius IX, Lleó XIII y Pius X, portat a la pràctica pels frares de Solesmes y per insignes musicòlechs com el nostre mestre Pedrell, la viventa generació pot estudiar el caràcter y estructura d'aquell cant litúrgich que en sos temps de joya tant va contribuir a emular el sentiment dels inspirats autors de les nostres monumentals Seus, Iglesies y Cenobis y d'altres homes de fè, a qual sabiesa y rectitut de conciencia deu la nostra patria les lluminoses lleys y honrades ordinacions que la engrandiren.

Sadollat en els perfums d'aqueix esclat de cultura y poesía popular, que es l'ànima y la fesomía espiritual dels pobles, en Pedrell la busca arreu-arreu; un jorn, retornant a la vida'ls cants y melodíes passades; altre, transcrivint en nou ropatge, valentse de la moderna notació, les dolces cantigues d'Alfons X de Castella, anomenat «el Sabi»; més tart, fent ressorgir les gemegantes harmoníes del poble alarb per mitg del *Ultim Abencerragi*, en el que el gran Mestre insinúa son esperit d'investigació folk-lòrica, que per primera vegada dú a la práctica en obres d'aquesta mena, en la que hi batega alhora la suau melangía orientalista y la violencia passional d'aquella raça.

Exemple de son esperit d'investigació es també *La Celestina*, qual lletra arreglà en Pedrell pera adaptarla millor a la música, que es una de les que més caracteritzen el geni del Mestre y una de les obres en la que l'autor hi segella la concreció de tots els seus amors y coneixements.

La música del *Comte l'Arnau*, den Maragall, es un'altra manifestació de son talent excepcional; poques vegades els afectes del ànim estaràn tan fondament expressats. En aquesta obra el Mestre, convertit en atleta, treu del claustre les passions soterrades pera ferles sentir ab la feresa més crúa y contrastar després ab les dolçors d'uns càntichs que semblen eixits del cor en moments de plascèvola y seràfica exaltació.

Producte d'aquest nobilíssim sentiment, però encarnat en l'amor a la patria, es l'obra *Els Pirineus* den Balaguer, convertida per en Pedrell en drama lírich, qual acció comença a desenrotllarse entre la Provença y Catalunya, en la època del invicte monarca Pere II, pera tindre gloriosa terminació en el regnat del magnànim Pere «el Gran», en la cèlebre batalla de «Panissars».

Els Pirineus es el sagrari d'una de les gestes més grans de Catalunya. Per això l'ànima s'aixampla al remoreig de les dolces melodíes amoroses produides en el camp del Almogaver, al esclat de

la «Cançó de la Estrella» y «Raig de Lluna» y se fà més gran el cor al esgolat ressó del corn de guerra que retruny com l'udol de fera esbojarrada en les sangnantes valls del «coll de Panissars», ahont hi quedà esmicolat aquell estol de francesos que ab sa cobdicia creya engullir els Estats de la Corona Aragonesa.

Llàstima gran que'l nostre poble no li dongués de primer entuvi tota la importancia que's mereix y que haguessin d'ésser els russos, els alemanys y els francesos els encarregats de proclamar la seva valua artística y que fossin els italians els primers en patrocinarla y posar en escena'l pròlech en un teatre de Venecia, ahont la immensa gernació que l'omplenava victorejà frenèticament al mestre Pedrell, obligantlo a sortir varies vegades al prosceni.

Aquesta obra es l'obra de la patria musical espanyola, y ella, malgrat la ruda oposició de que ha sigut objecte, brilla com astre potent sobre aqueix esperit centralista que, erigit en dictador, ha enfonzat tot lo que no era seu, matant entusiasmes, esperances y ilusions d'artistes que després s'han fet grans fora d'Espanya.

Inacabable tasca fora la de retreure en el present escrit l'enfilall de composicions del nostre Mestre, a qui deu la patria la notable vindicació dels grans músichs que, com «Els Cinchcentistes» y altres, ell ha tret dels arxius, ahont el temps y la incuria del homes els havíen amortallat. Llevor que'l món deu agrairli y molt especialment Catalunya, devant del excelent present bibliogràfich que en Pedrell li ha fet al formar el «Catàlech musical» del Palau de la Generalitat.

Veniu, ara, ab nosaltres, tots els homes aimadors de ses glories, tots els que estimeu la purificació del Art, y vullgau contribuir al ressorgiment moral de la música clàssica.

¡Glorifiquem a n'en Pedrell!

Honorem al gran artista ab la devoció patriòtica que deu inspirar el cultíssim Homenatge que li prepara Tortosa.

Tot s'ho mereix aquest insigne Apòstol de la Música, que lo mateix ha sabut atiar el foch de les inteligencies dels cultes y deixondir ab sos cants y melodíes a les ànimes enamorades, que moure'l sentiment dels homes senzills per mitg del seu triat recull de cançons de l'antigor, que ell destrament ha espigolat pera revifar l'ànima popular d'altres centuries y fer sentir a les noves gernacions els més tendres esclats d'aquells cors exaltats al dolç batech de la Fè, del Amor y de la Patria.

Tortosa, Setembre de 1911.

ED. DAGNINO
Crocefieschi.

L' opera di Pedrell nel movimento musicale moderno.

Mi giunge gradito in questa estate luminosa un invito che voglio accettare benchè assai grave alle mie deboli forze: partecipare alle onoranza che a Filippo Pedrell renderà la Spagna.

Mi scuserò col lettore per la fretta di queste poche righe e gli dichiarerò fin d' ora che egli non leggerà quì delle cose straordinariamente importanti; solo qualche idea, che per le esigenze del tempo e della pubblicazione non posso corredare di documenti e di esempî musicali che riuscirebbero al lettore assai più interessanti della mia povera prosa.

Io vorrei richiamare l' attenzione del lettore sull' importanza dell' opera pedrelliana *nel movimento musicale moderno.*

Il nazionalismo musicale è un fenomeno moderno che può apparire contradittorio ad un esame frettoloso, ma che si rivela invece completamente giustificato e chiaro nella genesi, così come è fatale necessario e bello nell' applicazione. Invero per l' azione immensa esercitata dalla *riforma wagneriana* (tutti ammettono ormai che essa ha lasciato traccie profonde non solo nella musica *ma anche nelle altre Arti*) si era diffuso nello scorso secolo uno stile che tendeva a diventare una lingua universale nella musica. Il wagnerismo, che aveva sottomesso ed affascinato tanti compositori e che era dagli altri sentito almeno *per riflesso*, spazzava via ogni forma nazionale d' arte per dirigerle tutte più o meno larvatamente verso il Nord. La stasi nella genialità germanica sopraggiunta dopo Wag-

ner, il travaglio delle altre scuole per raggiungere ideali ormai balenati come conquista e retaggio dell' avenire, suscitavano una legittima reazione contro uno stile nel quale tutti sentivano che *tutto era stato fatto*. Le esagerazioni degli epigoni, la sempre maggiore ricerca dei simboli e dei miti nebulosi troppo in contrasto colle tendenze di altre razze, compierono la reazione. Non a torto i critici tedeschi ponevano a spiegazione del popolare successo di *Cavalleria Rusticana* il momento storico nel quale il verismo crudo e perfino volgare si affacciava alla scena.

In quell' eccesso vi era qualche cosa di legittimo, la razza; qualche cosa di bello, il sole.

I latini, pur dopo aver dato tutti gli entusiasmi al sublime cavaliere Parsifal ed agli immortali amanti Tristano e Isotta, sentivano il bisogno di respingere le saghe nordiche e di ritornare al sole del mezzogiorno. Essi volevano, come ben disse Pedrell nel suo famoso manifesto «Por nuestra música», cantare nello spirito dei nostri giardini meridionali.

Ma anche da altre parti gl' iconoclasti sorgevano proclamando la necessità di dire una parola propria e respingendo finanche con isdegno tutto il mirabile sistema eretto dalla mente universale di Riccardo Wagner. Il movimento dei *giovani russi* sembrò fra tutti il più conseguente e logico; i musicisti del Nord, primo il Grieg, volevano pur essi creare un arte nazionale e trasportavano nella loro musica i ricordi suggestivi del loro paese; ma tutta questa reazione contro l' arte germanica non impediva che ognuno di questi nazionalisti non derivasse strettamente da tutto uno sviluppo *germanico*.

L' introduzione di temi nazionale nelle musiche dei *giovani russi*, restava come un ingrediente piccante in una vivanda tradizionale; fuori di quell' accento naturale di quell' eco popolare, il resto era maniera e derivazione. E tralasciamo pure di parlare dello *spagnolismo* di Carmen, e del colore delle musiche di Massenet, di Franck, di Dvorak, di D' Indy; tutti risentivano di una *fusione* di tendenze sorte dentro il crogiuolo dell' arte germanica o italica.

La negazione di Wagner opposta dai *giovani russi* (e più tardi ripresi dai *giovani francesi*) non impediva a costoro di adoperare elementi wagneriani e di parlare un linguaggio solo tratto a tratto *nazionale*; lo *scandinavismo* di Edoardo Grieg non apriva nuovi orizzonti all' evoluzione dell' arte, ma si limitava a prestar *accenti* nazionali a *forme* già realizzate così completamente e definitiva-

nente da Roberto Schumann. Tralasciamo Brahms, che da sapiente eclettico rimaneva troppo campato tra le nuvole della filosofia germanica per accorgersi di queste tendenze particolari; e questo a prescindere dal fatto che i musicisti germanici non potevano sentire così urgente la necessità di un' arte nazionale, poichè essi vivevano (come vivono) tra gli splendori di un mirabile edificio elevato da una serrata discendenza di genii nazionali.

In questo momento ambiguo si presenta l' opera di Filippo Pedrell, che mi appare differente da quella di ogni altro musicista *nazionale*. Per la prima volta il tema popolare non dà solo il colore o si limita a prestare riflessi iridescenti ad un paesaggio consueto, non si associa a forme già conquistate e definitive, ma *crea delle forme nuove* : è un doppio moto che va dal popolo all' artista e da questi a quello; il compositore presta orecchio alla Musa popolare per ridonare al popolo un' arte nuova che rimane rivestita di tutti i caratteri della razza, pur emanando da un cervello aristocratico, da una organizzazione mentale individualistica.

Mi duole molto non poter confortare le mie parole col cenno di qualcuna tra le più ispirate elaborazioni di temi popolari contenuta nelle musiche del Pedrell : mi basterebbe citare il superbo *Prologo* dei «Pirenei» o la meravigliosa scena d'amore della «Celestina», perchè il lettore consentisse alle mie affermazioni. E non solo egli le dividerebbe, ma sarebbe presso d' entusiasmo dinanzi al miracolo operato dal più alto amor patrio collegato all' ideale più alto dell' Arte. Poco importa se nel corso di così vasti poemi musicali si incontri talvolta il riflesso dell' arte wagneriana, dalla quale il Pedrell si tenne sempre lontano, egli tutto assorto e vibrante nel sogno di un' arte spagnuola : un fatto risalta innegabile e *nuovo* : queste azioni di gesta nazionali hanno trovato una veste musicale *nazionale*.

E quì mi spiego un doppio fenomeno, doloroso da un lato, ma che può nel suo complesso contribuire a confermar l' importanza dell' opera di Pedrell, *non per gli spagnuoli solamente ma per tutta la musica* : da un lato l' indifferenza colpevole degli spagnuoli verso questo meraviglioso vecchio che ha da tanti lustri operato ed incitato in ogni campo dell' arte musicale, dall' altro la viva simpatia degli stranieri verso l' autore della *Trilogia*.

Questa voce virile e spagnuola che per la prima volta risonava sui versi magnifici di Balaguer era troppo discorde nell' ambiente vacuo ed incerto del teatro nazionale, ondeggiante tra le imitazioni

delle più diverse scuole melodrammatiche; costava assai meno riporre ogni ambizioni nella *zarzuela* (1)! Gli stranieri, più che in alcuno dei giovani russi o di altra nazione, vedavano in Filippo Pedrell l' antesignano di un' arte veramente nazionale, colui che mostrava con lo scritto e con l' opera d' arte la strada diritta e luminosa per raggiungere questo irrefrenabile ed ansioso desiderio dei musicisti d' ogni paese : l' *Arte nazionale!*

L' Arte non evolve per solo sforzo di intelletti raffinati, esercitato su forme *compiute*; nel suo moto verso il Progresso, che essa ha comune con tutta la Vita terrestre, essa ritrova una sorgente inesauribile nei più semplici moti del cuore umano; e vi ritorna cercando un nuovo ideale che appaghi la bramosia umana di *conoscere*; ogni volta che ha sperimentato le lotte combattute e chiuse: ritorna allora alla Musa popolare.

Questo ritorno che tanti gloriosi precursori, figli di Spagna, auspicavano in terra d' Italia, noi vediamo oggi personificato in Filippo Pedrell ed in Lui salutiamo non solamente il figlio grande di una terra a noi latini sorella, ma Colui che non solo pei suoi, ma per tutti noi, per *tutta l' Arte* ha combattuto la buona battaglia!

27 Sett. 1911.

(1) Siano interpretate queste parole non come accenti di superbia, ma come rampogna di chi ama.

Este volumen, que contiene
los
ESCRITOS HEORTÁSTICOS
dedicados al Maestro Don Felipe Pedrell para conmemorar la manifestación de alto aprecio y cordial afecto que le tributa la noble ciudad de Tortosa, su patria, fué compilado gracias á la iniciativa del ORFEÓ TORTOSÍ y con el apoyo de los más fervientes admiradores nacionales y extranjeros del insigne Maestro, á quien se presenta solemnemente el primer ejemplar de esta edición durante las fiestas jubilares con tanto entusiasmo en su honor celebradas el día 29 de Octubre de 1911

Oliva, impresor : Villanueva y Geltrú : Barcelona


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 10 19 03 013 7